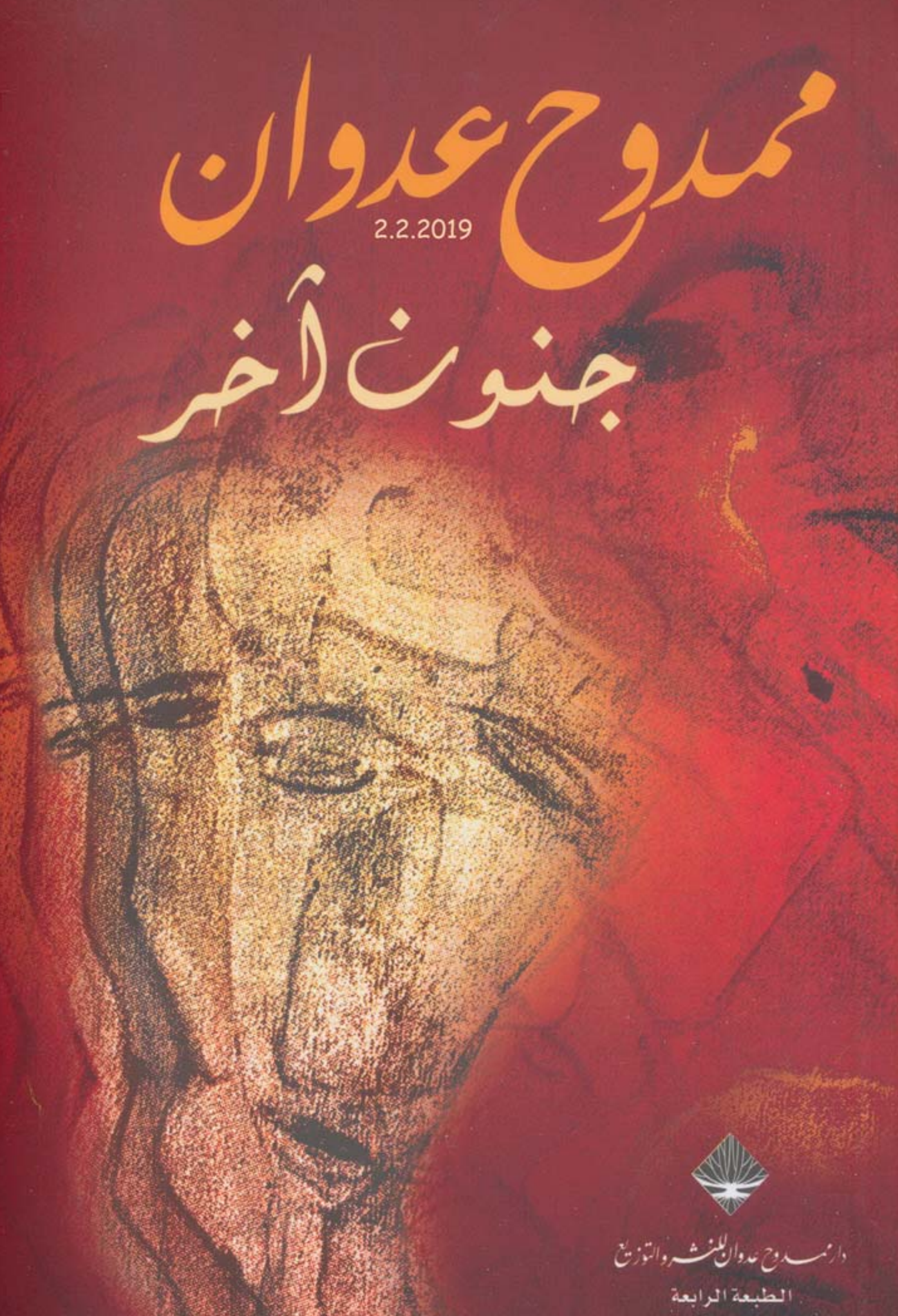

ممدوح عدوان
2.2.2019
جنون آخر
دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع
الطبعة الرابعة

ممدوح عدوان

جنون آخر



جنون آخر

تأليف: ممدوح عدوان

تصميم الغلاف: صفاء الست

ISBN: 7 - 9 - 9010 - 9933 - 978

الطبعة الرابعة: 2018

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

سوريا - دمشق - ص ب: / 9838/

هاتف-فاكس: / 6133856/ 11 00963

جوال: 00971557195187

البريد الإلكتروني: addar@mamdouhadwan.net

الموقع الإلكتروني: addar.mamdouhadwan.net

twitter.com /AdwanPH　　fb.com /Adwan.Publishing.House

المحتويات

تقديم ما!

بعد تجربة كتابي السابق «دفاعاً عن الجنون» خطر لي أن أعيد الكرة. والمسألة، باختصار، هي أنني أنتقي من الأشياء التي سبق لي أن نشرتها في دوريات أو مقدمات لكتب، ما أرى أنه صالح بعد أوانه.

وهذا الكتاب ليس تكملة للكتاب السابق، بل هو نسج على منواله. إنه يضم آراء لي في الفن والثقافة والصحافة والمرأة (وبعض السياسة).

والسؤال الذي واجهني في كتابي الأول يواجهني الآن: ما الذي يجمع بين هذه المقالات؟

والجواب بالسذاجة التي أجبت عليه فيما سبق: الذي يجمع بين هذه المقالات هو أنني أنا كتبتها.

فالآراء هنا هي آرائي، التي قد تعني بعضهم، وقد لا تعني شيئاً للبعض الآخر. ولكن كان يعنيني، أنا، أن أقول هذه الآراء، وأن أسجلها. وبينها توديع لأشخاص مثل عاصي الرحباني والظاهرة الرحبانية، حتى توديع عدد من الأصدقاء الذين رحلوا، والذين مروا في حياتي مروراً ليس عابراً.

ولعل شيئاً من المرارة ما زال قائماً هنا أيضاً. فلدى مراجعة المقالات اكتشفت أنني أصر، مرة أخرى، على الخسارات التي ألمت بحياتنا. وهي خسارات أكبر من الهزائم العسكرية أو السياسية. إنه نزيفنا الإنساني المستمر. والذي يُحَيْوِننا... أو يُجنّنا.

ممدوح عدوان

اليوم سبعون ساعة

يعلق الكثير من الأصدقاء على الغزارة التي أكتب بها، والكمية التي أنجزتها. ويقول لي بعضهم ممازحاً: متى تكتب؟ متى تجد الوقت للكتابة؟ ومتى تقرأ؟ هل يومك سبعون ساعة؟

والأمر ببساطة هو أنني أعرف كيف أستفيد من وقتي. فيومي يبدأ باكراً جداً (في الساعة السادسة تقريباً أو السادسة والنصف). وأعكف على «الشغل» حتى الواحدة أو الثانية إذا لم أكن مضطراً إلى الخروج من البيت. بعدها يأتي دور الأصدقاء سواء في البيت أو في المطاعم.

قبل هذا الوقت يكون الناس في أشغالهم؛ أي أنه لا وقت لدي للناس، ولا وقت للناس من أجلي. عند الظهيرة يتجمع الناس. وأجتمع بهم. ولكنني أكون قد اشتغلت ما بين الخمس ساعات والسبع ساعات.

نجلس ونتسامر ونشرب ونأكل حتى الرابعة. وبعدها تأتي القيلولة. والقيلولة عندي مقدسة. لا أتنازل عنها. وليس في حياتي شيء اسمه «بعد الظهر». ومنذ زمن طويل لم أعد أحداً بين الرابعة والسادسة.

أستيقظ في السادسة مساء، وأبدأ الشغل من جديد حتى التاسعة.

خلال هذا الوقت لا يأتيك ضيوف ولا تزور أحداً. إذا أراد أحد أن يزورك فلن يكون هذا قبل التاسعة. وكذلك إذا أردت أن تسهر عند أحد فلن تذهب إليه قبل ذلك الموعد. ولكنني أكون قد اشتغلت ثلاث ساعات على الأقل.

ويبدأ اليوم التالي كما بدأ اليوم السابق.

ماذا تكون الحصيلة؟

شغل ما بين ثماني ساعات وعشر ساعات يومياً. ودون أن تفوتني سهرة أو جلسة. ويراني الناس في المقاصف والمطاعم والملاهي والمنتزهات فيسألون: متى تكتب؟ متى تجد الوقت لهذا كله؟

وماذا أشتغل؟

أكتب وأقرأ. يكون لدي شعر أكتبه، أو مسرحية أؤلفها، أو مسلسل أعالجه. وقد أكتب بعض المقالات الصحفية.

وحين لا يكون لدي مزاج، أو ارتباط، لهذا أو ذاك، أمسك كتاباً يعجبني وأعكف على ترجمته.

وهنا أصل إلى نقطة أساسية في «الشغل». إنه شغل بكل ما في الكلمة من معنى. أي أنه يحتاج إلى مراجعة واعتناء وتصحيح. فأنا أعتقد أن الموهبة لا تشكل إلا جزءاً يسيراً من مستلزمات الكاتب. والباقي هو شغل ومراجعة واستذكار. وهذا ينطوي أساساً على الشعور بمسؤولية الكتابة. وهي مسؤولية الكاتب تجاه نفسه أولاً، وبعدها أمام القارئ.

وكل كتابة لا تنطلق من احترام للنفس وللآخر هي كتابة مؤقتة معرضة للموت.

وأنا أراجع ما أكتب دائماً. وقد استفدت من العمل الصحفي فائدتين كبيرتين، هما القدرة على الاستيعاب السريع لما أقرأ، والقدرة على نقل أفكاري بسرعة من رأسي إلى الورق. ومؤخراً صار الانتقال إلى شاشة الكومبيوتر.

ماذا يبقى؟

تعدد الميادين التي أكتب فيها.

وأنا أستغرب استغراب الناس من هذا. هناك كتاب لم يكتبوا إلا في فن واحد. ولكن هناك كتاب مارسوا أكثر من فن وبكفاءة عالية. كتبوا المسرح والشعر والرواية ومارسوا العمل الصحفي. وهذا كله قد فعلته. وإنني أتحسر لعدم قدرتي على الرسم وعزف الموسيقى والتمثيل.

ولا أدري، والحال هكذا، لماذا يستغرب الناس ممارستي للكتابة في أكثر من ميدان.

إذاً ليس يومي سبعين ساعة. إنه سبع ساعات على الأقل. ولكنه بالمواظبة والدأب والاستمرارية يصبح سبعين ساعة منتجة.

معايير أخرى

لدي معايير شخصية للحكم على الناس الذين يشتغلون في الشؤون العامة. فأنا، مثلاً، لا أثق بمن لا يضحك أو لا يحب الضحك. وأكثر ما يغيظني هو الذي لا يفهم النكتة. ولعل هذا هو السبب في كون عدد كبير من أصدقائي مصريين. وحين ألتقي بمن لا يضحك أو لا يستوعب النكتة أقول لنفسي بسرية تامة: هذا الرجل لن يكون صديقي.

وقبل ذلك كان معظم أصدقائي عراقيين. لأنهم يغنّون. فالغناء بوابة أخرى من بوابات الروح. ومنها نستطيع التواصل مع الآخر وفي العمق. والذي تستطيع أن تضحك معه، أو تغني معه، هو الذي يمكن أن يكون صديقك في المستقبل.

لكن الضحك شيء آخر. بالضحك تشعر بالتقارب مع الآخر، وتميل إلى فتح الحديث معه. وخير قول متعلق بالضحك هو: «ليس الضحك بداية سيئة للصداقة. ولكنه قطعاً أفضل الوسائل لإنهائها».

كما أنني كنت، ولا أزال، لا أثق بأي سياسي لا يقرأ الأدب. وليس السياسي وحده. بل المفكر والفيلسوف وكل من يخطط للآخرين سياسياً أو اقتصادياً أو فكرياً.

لا أستطيع أن أتصور أية حياة جافة يعيشها ذلك الذي لا يقرأ الأدب ولا يرى المسرح أو السينما ومعارض الرسم، ويكتفي بالكتب المتعلقة باختصاصه. كيف سينظّر للبشر دون أن يفتح نافذة نحو مشاعرهم؟

إنه يتعامل معهم وكأنهم «روبوتات» يمكن تطبيق النظريات عليهم دون أي اعتبار لمشاعرهم وعواطفهم واستجاباتهم.

ولهذا لا أثق كثيراً بالعديد من المفكرين الغربيين الذين ينحصرون في اختصاصاتهم. فيعرف أحدهم كل شيء عن اختصاصه المتعلق بالبشر، ولا يعرف شيئاً عن البشر. وقد التقيت بعدد من المفكرين (العرب وغير العرب) الذي يرون الأدب تضييع وقت في أمور غير مجدية. فصرت أتردد في قراءة ما يكتبونه.

وكنت أقرأ كتاباً بعنوان «الأعوام الخمسمائة القادمة، الحياة في الألفية التالية» لأدريان بيري فأفاجأ فيه برأي ينسجم مع معاييري.

هذا الرجل يقول: «لا تثق بأي محدث عن المستقبل إذا لم يكن يقرأ قصص الخيال العلمي».

وأنا لا أتحدث عن المستقبل ولا أعرف شيئاً عنه (وخاصة مستقبلنا العربي الذي أخاف من التفكير فيه). ولعل السبب هو أنني لست من قراء قصص الخيال العلمي. فهذا الفن لم يستهوني.

غير أن الرجل أعجبني إذ يمسك بالخيط من أوله. فالخيال العلمي وقصصه، منذ جول فيرن، هو الذي فتح أبواب المخيلة البشرية على احتمالات التقدم في مجالات الطب والعلم والكواكب وأعماق البحار واستكشاف الأرض والمجرات.

وحتى في العصر الحالي، والسعي دؤوب من قبل التقنيين والاقتصاديين والعلماء للخروج من أزمة العالم المعاصر، يصطدم هؤلاء بأناس من أصحاب القرار ممن «لم يقرؤوا أية قصة من الخيال العلمي». وهذا أكبر عيوبهم لأن مخيلاتهم محدودة ومبرمجة حسب الممكن والمتاح. بينما يسعى العلماء إلى الوصول إلى ما هو غير متاح بعد. ولذلك فهم يعرقلون المشاريع التي يطرحها أصحاب المشاريع العلمية.

ويقول أدريان بري إن قراءة قصص الخيال العلمي تدريب أساس لكل من يريد أن يتطلع إلى ما هو أكثر من عشر سنوات من المستقبل. فكتّاب الخيال العلمي قد استنفدوا كل ما يمكن تخيله وما لا يمكن تخيله. وهو يسمي كتّاب الخيال العلمي «الأنبياء» من حيث قدرتهم على استكشاف المستقبل. والمبدأ الذي يعتمده هو: كل ما يمكن أن يحدث سيحدث. وهذا هو مفتاح التكهن بالمستقبل.

وكيف نحكم على ما «يمكن» أن يحدث؟ ببساطة: من خلال تخيلنا أنه سيحدث. كل ما نتخيل أنه يمكن أن يحدث سيحدث.

ويختم أدريان بالقول: «وأنا لا أقول إن أكثر من واحد بالمئة من قراء قصص الخيال العلمي سيكونون أنبياء يعول عليهم. ولكنني أقول إن ما يقرب من مئة بالمئة من الأنبياء المعول عليهم سيكونون من قراء قصص الخيال العلمي أو كتابها».

الضائع الحقيقي

يقول جاو زنجيان، الصيني الحائز على جائزة نوبل عام 2000، وله «كتاب رجل مستوحد» و«جبل الروح»، في حوار مع اللوموند: «عندما لا نستطيع الكتابة ندرك ما تمثله الكتابة من ضرورة. يسمح الأدب للكائن الإنساني بالمحافظة على إدراكه بأنه إنسان».

يبدو من هذا الكلام أن الكتابة أكثر من لهو، وأكثر من فرصة للتعبير عن الرأي. هناك حاجة مبهمة في الإنسان تجعله يقوم بتصرفات لا يستطيع تبريرها عقلانياً. ولكنه يفعلها غريزياً.

والأمر شبيه بالولد النازل من باص المدرسة. أول ما يفعله في الشارع هو أن يركض. وأول ما يفعله في البيت هو أن يلقي بمحفظته أرضاً بحجة الإسراع إلى الحمام. ولكنه في الحالتين ينتقم من النظام المفروض عليه في المدرسة. فهذا النظام ضد طبيعته الحقيقية. وهو نظام تدجيني يسعى إلى تحويل الطفل إلى واحد من القطيع.

وهذا الانتقام ليس وقفاً على الطفل. إن هناك شيئاً محدداً اسمه «الانتقام من النظام عامة». ولذلك ترى رجالاً كباراً (علماء يتبعون دورة أو ضباطاً كباراً يتبعون دورة ركن أو أساتذة مختصين يتبعون دورة

تطوير معلومات) يتصرفون خلال تلك الدورات تصرفات لا تختلف عن تصرفات الأطفال في المرحلة الابتدائية. حتى أنهم يفرحون الفرح ذاته، الذي يفرحه الأطفال، حين يقال لهم إن هذا الدرس ملغى الآن بسبب عدم مجيء المدرس. كما أن هناك رجالاً كباراً يسعون إلى مخالفات بسيطة للأنظمة العامة لا هدف لها إلا «خرق» هيبة النظام. وقد يتلخص الأمر في عبور الشارع من غير المكان المحدد، أو فك برغي من المقعد الذي أمامه في الباص.

وأعتقد أن الكتابة هي فرصة الكاتب في العودة إلى هذه الطفولة المنسية أو المختبئة. وهذا يعني في العمق أنه تواق إلى العودة إلى إنسانيته الأصيلة. ولذلك كان ريلكه يقول: «للكتابة عند الرجل والمرأة هدف واحد هو أن يصيرا كائنين بشريين».

وكيف يحدث ذلك؟

إنك، لكي تعود إلى طفولتك، يجب أن تكون قد قررت أن ما أنت عليه الآن لا يمثلك تمثيلاً حقيقياً. وهذا يعني أنك تكون قد قررت دفن شيء ما تعيشه الآن لصالح الشيء الذي ستوقظه في نفسك.

يقول موريس بلانشو في «الفضاء الأدبي»: «ربما كان الفن طريقاً نحو الذات. وربما أيضاً طريقاً نحو موت قد يكون موتنا».

وبالعودة إلى الكاتب الصيني جاو زنجيان نسمعه يقول: «لا يسعى الكتّاب إلى نشر أعمالهم، ولكنهم يسعون إلى أن يتعرفوا على أنفسهم من خلال الكتابة. وإذا لجأ كافكا وبيسوا إلى اللغة، فلم يكن ذلك لتغيير العالم. أنا أؤمن بما أسميه الأدب البارد. أدب يهرب المرء

من خلاله للحفاظ على حياته، أدب مجرد من النفعية. أدب للحماية الروحية، نابع من الذات، من أجل تفادي الاختناق داخل المجتمع. أنا أؤمن بأدب آني للأحياء. يجب معرفة كيفية استخدام الحرية. فإذا ما استخدمناها مقابل شيء آخر فإننا سوف نفقدها».

هذا يوصلنا إلى القصدية التي يضطر الكاتب إلى الإعلان عنها.

فقد سادت في حياتنا خلال فترات معينة معايير للكتابة، تحولت إلى معايير قمعية في النقد، وكلها تتحدث عن الغائية في الأدب (والكتابة إجمالاً). وهذه الغائية لبست لبوس السياسة أو علم الاجتماع أو الإصلاح الاجتماعي وما إلى ذلك. وكان هذا كله انحرافاً عن الغائية الحقيقية للكتابة.

فالكتابة ليست إلا لهواً يبدو بريئاً. ولكنه يهدف إلى استعادة الضائع من إنسانيتنا.

ولكن لكيلا نشتط كثيراً في هذا المجال، لا بد من التأكيد على أن هناك ما سلب المعاني من حياتنا. وهذا اللص شيء آخر غير الزمن. إنه «الآخر» المتحكم في حياتنا، والذي حول هذه الحياة إلى شيء يشبه الحياة. ولكنه ليس حياة.

ولعل الجريمة النكراء التي ارتكبت بحق الإنسان هي تلك التي أنسته ما ضاع فعلاً من حياته وأوقفته عند العابر الزائل.

يقول جاو زنجيان إنه ينصت إلى الأشياء لكي يكتب. فحول سؤال عن الفرق بين الرسم والشعر يقول: «فرق في الصوت. أنا منصت للأشياء في الأدب. أقوم باصطياد الكلمات وكأنها أصوات».

فما الذي يجعلنا نستعيد القدرة على الإصغاء؟

مهاجرون وأنصار

(الناقد العدد 7)

وآخرتها معكم؟!

أكلما اجتمع عدد من الأدباء العرب المهاجرين في بلد من بلدان الهجرة، وأتيحت لهم الإمكانية، «فقعونا» بمجلة تهرئ نعمتنا؟ مجلة تنعم بالحرية وترفع لواءها وتدافع عنها، وتدعو الأدباء العرب إلى المساهمة فيها «بملء حريتهم»...

ويا أرض اشتدي...

الأدباء العرب المهاجرون يتحدثون عن الحرية. ويتحدثون، بالمقابل، عن القمع الذي ظل وراءهم في البلدان العربية، وعن خضوع المثقف العربي المقيم لهذا القمع وتأقلمه معه، وارتزاقه منه، ثم تنظيره له ودفاعه عنه... إلى آخر القائمة.

وهذا حديث صحيح ومفيد. ولا أكتم أنه حديث مثير للنقمة على التخاذل، ومحرض للنفس على المزيد من النظافة الذاتية، والاغتسال من التهاون والمهادنة والممالأة.

ولكن هذا التحريض وصل في النهاية إلى نتائجه السلبية. ومثلما فعل التحريض الإعلامي للمواطن العربي بشأن القضية الفلسطينية، ودون ممارسة جدية على أرض الواقع، بحيث صار هذا المواطن يطنش ولا يهتم حتى للمذابح التي تدبر للفلسطينيين، كذلك فإن تحريض الأدباء المهاجرين لنا، نحن الأدباء المقيمين، ظل يتواصل حتى أوصلنا إلى حد النقمة على الذات واتهامها بالقصور والتقصير واحتقارها ومواجهتها يومياً بالتهم والنقمة والبهدلة.

أستطيع أن أقول إن الأدباء المهاجرين قد نجحوا في زرع مركب نقص مَرَضي في نفوس الأدباء المقيمين. واستطاعوا، أيضاً، أن يؤسسوا لفكرة وهمية في نفوسنا مفادها أن كل أديب مهاجر يتمتع بالحرية ويزدهي بالتمرد. وأن كل أديب مقيم مصاب بالخنوع. وهو أديب جبان متواطئ ساكت عن الحق، شيطان أخرس، في الحد الأدنى، ومتملق مهادن متهاون مرتزق من سياط القمع في الحد الآخر. ذلك لأن الحكومات العربية حكومات قمعية تسلطية استبدادية غاشمة، وهذا المثقف المقيم راض بالعيش في ظلها. فكأنه هو الذي اشتراها من مال أبيه، أو هو الذي صنعها بعرق جبينه، أو طلبها متمنياً في ليلة القدر.

أهي حالة مهاجرين وأنصار؟

الحمد لله أن معسكرات الاعتقال الإسرائيلية اسمها «أنصار». فنحن، كما تعلمون أيها الأخوة المهاجرون، أنصار في معسكرات اعتقال جماعية اسمها دول. ونحن «أنصار» غير قادرين على استقبال المهاجرين لمقاسمتهم أرزاقنا وزوجاتنا كما فعل أجدادنا الأنصار. بل

إن العكس هو الصحيح. فكثيرون منا، نحن الأنصار، صاروا ميالين إلى الهجرة لكي ينعموا بالحرية ويلعبوا بالقرش، معتمدين على المساعدات التي يمكن أن يقدمها لنا المهاجرون في بلدان الهجرة السعيدة.

مهاجرون وأنصار؟

نحن أنصار معتقلون، وأنتم مهاجرون أحرار. مهاجرون لا تحبون العودة إلى هؤلاء الأنصار، وتكتفون بتلك الأشواق القليلة الغامضة التي تليق بمثقفين ينعمون بالحرية، ويطّلعون على آخر إنجازات التكنولوجيا، ويشاهدون خمس عشرة قناة تلفزيونية، ويقرؤون صحافة جريئة، ويزايدون علينا بآخر تقليعات البنيوية، وبمشاركتهم في التظاهرات الإنسانية العميقة (ربما من أجل إنقاذ ثلاثة حيتان محاصرة في مكان لا نعرف نحن الأنصار اسمه).

تلك هي المسألة؟

نحن جبناء صامتون؟ وأنتم أحرار شجعان تصدرون صحف المهجر المدافعة عن الحرية... ثم تعرضون علينا هذه المنابر لكي نرفع أصواتنا «بملء حريتنا»، وننشر فيها أدبنا المقموع الممنوع المصادر إن كنا شجعاناً، ولم نتعرض للخصاء بعد. ثم تستغربون كيف لا نستغل هذه الفرصة الذهبية لنمارس فيها شجاعتنا وفروسيتنا ونعلن اتهامنا لحكامنا ثم نسير إلى زنازينهم ونحن رافعو الرؤوس نغني: «يا ظلام السجن خيم» أو إلى مقاصلهم ومشانقهم ونحن نهتف: «أهلاً بك يا أرجوحة الأبطال».

تضحكون علينا؟ أم ماذا؟

تظنون أن عقولنا صغيرة بهذا المقدار؟

كيف يمكن لنا نشر هذا كله ونحن لا نزال في «أنصار»؟ تفضلوا أنتم وانشروا ما يشبهه أو ما يحمل مضمونه طالما أنكم هناك... خارج معتقلات «أنصار» العربية. ألم ينعِ رياض نجيب الريس غياب دور الطليعة العربية تقسيماً على نعوة بول شاؤول؟ ألم يستغرب أنسي الحاج، بمرارة، كيف أن مثقفاً عربياً واحداً لم يجرؤ على تسمية ديكتاتور عربي واحد؟

شرِّف يا سيدي. سمّه أنت.

نحن جبناء. ونحن سندّعي أننا لا نعرف اسم ديكتاتور واحد في التشيلي أو في جزر واق الواق. لماذا لم تسمه أنت طالما أنك ترفل بنعماء الحرية خلال عشرين عاماً تعرف أن الديكتاتوريات ازدهرت خلالها ازدهار خضراء الدمن؟ وإذا كنت تخاف، أنت وغيرك، أن تصل إليك الأذرع الأخطبوطية للديكتاتور العربي، وأنت في المهجر، أو تصل إلى مجلتك أو جريدتك، فكيف تطلب ذلك من المقيم في «أنصار»؟

هل نعيد قصة الأخوين الباحثين عن النقاء؟ لا بأس. واعذرونا. فنحن، الأنصار، زوادتنا قليلة، وعالمنا ضيق ومحصور ومعلوماتنا محدودة. ولذلك فنحن نكرر الحكايات دون ملل.

افترق أخوان يبحثان عن الصفاء والكمال. نزل أحدهما إلى المدينة. وصعد الثاني إلى الجبل. وفي الجبل جلس الثاني يتعبد ويتأمل حتى صفت روحه، واستطاع القيام بالمعجزات. وذات يوم قرر

أن يطمئن على أخيه وعلى الدرجة التي وصل إليها من الصفاء والنقاء والسمو والكمال. فنزل من الجبل إلى المدينة. ولم ينس أن يأخذ له معه سلة من القش عبأها بالماء (معجزة!) ليعرضها على أخيه.

ورأى أخاه في المدينة وقد تزوج ورزق عيالاً، وهو يتعامل مع الناس: يبيع ويشتري ويجادل ويتشاجر.

رحب المقيم بأخيه الزاهد، صاحب المعجزة. وطلب إليه أن يجلس مكانه ريثما يبلغ أهل البيت بمجيئه ليهيئوا له غداء لائقاً. ولم ينس أن يعلق السلة في صدر المكان. وجلس الزاهد مكان أخيه. فجادل هذا وساوم ذاك وتشاجر مع الثالث ورأى وجه الرابعة ومست يده يد الخامسة. فامتلأ صدره بالغضب والطمع والشهوة. ولم يحس إلا والماء يتسرب من السلة على رأسه ليذكره - باختصار - أن النقاء هو ما تصل إليه هنا في المعمعة. وليس هناك في رأس الجبل.

هل من الضروري أن نهاجر جميعاً لكي ننعم بالحرية؟ وهل النظافة مستحيلة إلا في حمامات أوروبا؟ وهل نحن ممثلون في «ناطورة المفاتيح»؟

يا سيدي لا.

وفي المقابل نعيد الكرة: ما الذي فعلتموه لأجلنا وأنتم في نعمة حرية الهجرة؟ من هم الأدباء الذين دافعتم عنهم؟ ما هو الحكم الذي ساعدتم على فضحه؟ ما هي القضية التي قدمتم لها الخدمات في المهجر ابتداء بالقضية الفلسطينية، مروراً بالقضية اللبنانية، انتهاء بالجراد في السودان؟ أين هي المحافل التي صارعتم فيها الصهيونية

أو العنصرية الغربية وأنتم هناك حيث تحسون بسطوتها على وسائل الإعلام والثقافة؟

سنقول إننا لم نتعود على الحرية. وبالتالي فنحن لا نعرف كيف يكتب الأديب بحرية. شرفوا علمونا. اكتبوا بحرية لكي نعرف ما ينقصنا. افضحوا الطغيان والظلم. سموا الأشياء بأسمائها.

«هل هذا الكرسي لا يُسمع يا أبانا»؟ أم أنك اكتفيت بالابتعاد إلى هناك لكي ترضي نفسك برؤيتنا صغاراً؟

تعال ادخل بين الناس وحافظ على معجزتك إن استطعت. تعال واحتمل إبراز هويتك مئة مرة كل يوم لكي تثبت أنك لست جاسوساً للماو ماو.

واحتمل إبراز دفتر العائلة لكي تثبت أن المرأة التي تمشي معك هي زوجتك، وليست امرأة سيئة السمعة، تملك الدورية العابرة حقاً فيها أكثر منك.

تعال احتمل في عام واحد ثلاث تصفيات بكرة القدم يصل فيها السوريون والعراقيون إلى المباراة النهائية فتتحول شاشات التلفزيون إلى مواقع «داحس والغبراء» ويصاب أمامها الأطفال بالجلطة لأن ضربات الجزاء لم تحتسب.

مهاجرون وأنصار؟

قبلناها.

ولكن، حتى ونحن في «أنصار»، حتى ونحن نقرأ صحافة مبرمجة، ونرى تلفزيوناً بقناة يتيمة مبرمجة، ونعامَل على أننا صغار لا نستحق أن

نعرف بما يجري في العالم، حتى ونحن نضطر إلى سماع خمس عشرة ساعة من الصخب الإعلامي الأجوف في كل مناسبة «وطنية»... حتى ونحن لا نستطيع أن نقرأ الكتب إلا إذا سافرنا وهرّبنا... حتى ونحن نتحايل على قوانين الرقابة... حتى ونحن نعيش مع أنظمة تعتبر كل من لا يرقص في أعراسها ويشارك في ردحها لغيرها مشبوهاً مناوئاً مدسوساً... حتى ونحن في هذه الحالة نعتز بأننا حافظنا على النظافة الممكنة. لم نتملق. ولم نرتزق. ولم نسكت. جابهنا الكلاحة الأمنية ابتداء بالحارس الواقف على الرصيف، والذي يشتبه بلون عينيك، وانتهاء بالحارس الواقف على فهرس الكتاب وريشة القلم، ويشك في أسباب تواجد حروف العلة في كتابتك. نعتز بأننا كنا قريبين من أوطاننا في محنها، وأننا لم نسكت على الظلم، ولم نتأقلم مع القمع، وأننا كتبنا كتابات نفاخر بها كتابات المهاجرين ومعزّبيهم. كتبنا أدباً تعرض للمنع، وأدباً لم يجد الفرصة للنشر، وأدباً نشر خارج الأقطار ثم منع من الدخول إلى معظمها. وأننا ظللنا حيث نحن. فلم نضعف أمام إغراء، ولم نتسلق نحو منصب، فامتدت جذورنا بين الناس. حتى صرنا قادرين على التصرف أكثر من ضباط الأمن. صبرنا وصابرنا. وكبرنا وكابرنا. ولم نترك مجالاً لابن امرأة أن «يبيض» علينا. وكان شعارنا أن الوطن هو ما تصنعه وتكابده، وليس ذلك الذي تغادره ثم تحن إليه بتأثير نوستالجيا مفتعلة أشبه ما تكون بالعادة السرية.

ثم... واسمحوا لنا بهذه أيضاً:

«اش معنى» - على طريقة أخواننا المصريين - أن أولئك الذين حاولوا أن يعلمونا، خلال عمرهم الأدبي في الوطن، أن على الأدب

أن يظل نظيفاً بعيداً عن السياسة، مترفعاً عن هموم الناس، وحتى عن الصراع مع السلطات (لم يكونوا يومها يحسون بقسوة السلطات إلا حين كانوا يريدون الكتابة عن الجنس). ثم وبقدرة قادر، وبعد أن اعتزلوا وشبعوا من الأوكسجين في لندن وباريس وروما وواشنطن، بدأوا يندبون جبن المثقف العربي (المقيم) وعجز الأديب العربي عن مواجهة السلطات وضعفه أمامها؟

نسيتم يا أولاد الحلال؟

نحن لم ننس بعد. لأننا كنا طلاباً غير نجباء. فلم نقبل تلك الدروس في حينها. ونلنا من الفلقات النقدية - أيامها - ما يجعلنا نعرج منها حتى الآن. وعُتّم علينا في زنزانات النقد حتى كدنا نجهل أنفسنا.

الأمر يدعو إلى بصق الحصاة يا أخي.

تحدث الهزائم والمجازر والاختناقات، ولا يجرؤ أحد على توجيه تهمة. ويظل الأديب العربي وحده في قفص الاتهام: هل قام الأديب العربي بدوره في...؟

هل فقد الأدب العربي مصداقيته؟

هل يقوم الأديب العربي بخدمة الجماهير؟

ما هي مسؤولية الأدب، والأديب العربي، في وصولنا إلى هذه الهزيمة؟ الكارثة؟ المرحلة السوداء؟

لماذا؟

لأنهم لا يستطيعون توجيه أسئلة مشابهة إلى رجل السياسة أو الاقتصاد أو الجيش. الأسهل توجيه التهمة إلى الأديب.

ثم يزهق واحد من الأدباء من هذه «الطافوحة» فيكون أول ما يفعله هو التنديد بأوجاع زملائه الذين أطبقت عليهم الطافوحة وراحوا يئنون تحتها.

هل أنا ظالم في كلامي هذا؟

هل أتجاهل مرارة الغربة وقسوة الحنين... وربما ليالي الجوع والتشرد؟

لعلي أفعل.

وربما كان هذا الحوار بين المهاجرين والأنصار يحمل من المرارة ما يمكن أن يحمله عتاب بين فلسطيني ظل تحت الاحتلال، وفلسطيني هاجر من وطنه. في الحالتين هناك من تواطأ وتنعم وترهل ونسي قضيته. ولكن في الحالتين كان هناك من قاسوا وتمرمروا وتعرضوا للفتك والخنق. ومع ذلك ظلوا يخدمون قضيتهم بكل وسيلة متاحة داخل الوطن المحتل وخارجه.

الحال من بعضه؟

مهلاً علينا إذاً أيها الأخوة المهاجرون.

وإلا...

حلوا عن سمانا.

العمى!

فلقتمونا بحريتكم.

وللفنون منازل

هذا تقديم لكتاب المخرج هيثم حقي «بين السينما والتلفزيون».

التشكيليون فقط، أو هم أكثر من غيرهم، ينتبهون إلى أننا بلاد الشمس المشرقة والألوان الزاهية. الأجانب يقولون ذلك عن بلادنا أيضاً. وهذا وصف لربيع دائم يملأ حياتنا في الفصول كلها. وهذا الربيع يساعدك على أن تفتح عينيك على اتساعهما لتتشربا الألوان وتحتسيا الضوء.

نحن، إذاً، مدعوون، بحكم طبيعتنا هذه، إلى التعامل مع الحياة المحيطة بنا من خلال عيوننا أولاً. ولكننا، للأسف، لم نطور هذه الحاسة ولم نعط أعيننا حقها من الثقافة لكي تحسّن قدرتها على التعامل مع الجمال أو مع الفن أو الحياة.

ظلت ثقافتنا سمعية. الصوت والغناء والإلقاء والإيقاع هي مكونات التفاعل والتذوق. وعلى الرغم من تعاملنا مع الألوان بطريقة ملفتة للنظر في بيوتنا وملابسنا وأصص زهورنا إلا أن الفنون البصرية

لا تلقى منا - جمهوراً - الاهتمام الكافي، لسنا جمهوراً جيداً للفن التشكيلي. ولسنا جمهوراً جيداً للسينما أو التلفزيون.

نعم. لسنا جمهوراً جيداً للسينما وللتلفزيون. وهذا لا يعني أننا لا نذهب إلى السينما للفرجة، أو أننا لا نتابع المسلسلات الدرامية في التلفزيون. نحن نذهب ونتابع. وأظن أننا نفعل ذلك أكثر بقليل، أو أقل بقليل، من غيرنا. لا نختلف من هذه الناحية عن الآخرين كثيراً. ولكننا، ومثل كثيرين غيرنا أيضاً، لا «نرى» بل «نستمع» إلى قصة، أو «نستمتع» بقصة. ولذلك فشروط الرؤية لا تهمنا كثيراً. ولا نولي الاهتمام الكافي لما يخسره الفيلم على جهاز الفيديو بدلاً من رؤيته على شاشة السينما. وما زلنا نقول لأنفسنا حين نرى فيلماً معروضاً قد يثير اهتمامنا: غداً نراه على الفيديو.

ومنذ أن دخل التلفزيون حياتنا لم نعرف كيف نفرزه جيداً، لكي نميزه، عن الإذاعة. ظلت الصورة زائدة في التلفزيون. وظل التلفزيون يحكي لنا الكلام الذي كنا نسمعه في الإذاعة. أي أن التلفزيون، مثل الإذاعة، يتعامل مع آذاننا وليس مع عيوننا. وهذا ينطبق على الدراما مثلما ينطبق على الخبر والبرنامج. الأمر الذي يعني أن هناك نظرة إلى الدراما تعتبرها حكاية منقولة وليست مشهداً مرئياً. إنها - كما يقول هيثم حقي هنا - «إذاعة مصورة». وفي هذا ما فيه من إفقار للدراما.

ولقد تعودنا على هذه الفرجة الخاطئة على التلفزيون. فتعطلت لدينا القدرة الطبيعية على الرؤية. وفرجتنا الخاطئة جزء من التعامل الخاطئ مع الصورة إجمالاً.

هذا مع أن الصورة في هذا العصر قد دخلت بقوة إلى كل ميدان.

التلفونات تميل إلى نقل صورة المتكلم. والمشهد هو الأساس في المسرح وفي السينما وكذلك في التلفزيون. والعدسات المصورة دخلت جسم الإنسان وباطن الأرض وأغوار الفضاء. وحتى الفنون التي كانت تعتمد على الصوت وحده، مثل الغناء، صارت تشهد تحولاً نحو جعلها مادة بصرية لا تقتصر على الصوت وحده. والإعلانات تقوم أساساً على الصورة. حتى الشعر بدأ يبتعد عن الإلقاء. أي أن الثقافة صارت ثقافة بصرية. ونحن لم نتعود على هذا بعد. بل لعلنا لم نتفهمه جيداً بشكله الصحيح.

للدخول في منطق الحداثة يجب التفكير في معنى انتقال العالم إلى مرحلة الصورة: أي أننا يجب أن نتعلم كيف نفكّر بالصورة بعد أن كنا نفكر بالمجرد ثم بالكلمة ثم بالصوت. علينا أن نتفهم معنى دخول هذا الفن السمعي البصري الجديد، التلفزيون بعد السينما، إلى ثقافتنا والتعامل معه بمنطق جديد بدلاً من التساؤل عن علاقته بالأدب لتقريبه إلى أذهاننا التي اعتادت التعامل مع الأدب وحده.

فلننطلق من مقولة أن لا علاقة للسينما أو للتلفزيون بالأدب. كل منهما فن مستقل. حتى لو كانت متجاورة، وحتى لو «استند» العمل الدرامي إلى أدب مكتوب مسبقاً. ومثلما أن المسرح فن مستقل على الرغم من أنه يبدو مكتوباً كالأدب، كذلك فالسينما والتلفزيون فنان مستقلان عن الأدب. وكما يقول بيرغمان في أحد مقالات هذا الكتاب «ليس هناك متناقضان عادة... الكلمة المكتوبة تقرأ وتهضم بالجهد الواعي للإبداع والعقل. ثم تبدأ تدريجياً بالتأثير في الخيال والعاطفة. في السينما تكون العملية مختلفة، عندما نتقبل فيلماً فإننا نستسلم

بشكل واع للوهم تاركين العقل والإرادة. نفتح للسينما طريقاً للوصول إلى مخيلتنا وتتابع اللقطات يؤثر على عواطفنا... إن تأثير الموسيقى مشابه لهذا».

والتحدي الفني الذي يطرحه علينا هذا المعطى الجديد هو تحدي تثقيف العين لتحسين قدرتها على الرؤية.

وقبل أن يتم هضم هذا التحول نحو الصورة كان المخرجون، ومعهم الممثلون، يعلقون أهمية كبرى على صوت الممثل. فالعاشق له طبقة تميل إلى الهمس. والشرير له صوت أجش. والفتاة - البطلة - لها صوت ناعم هامس حالم، بينما المرأة الشريرة لها صوت مسترجل. والشخصيات التاريخية يجب أن تتحدث بطريقة مختلفة عن طريقة كلامنا، وكأنها بشر من كوكب آخر. وهذا كله يعني أننا نسمع الشخصية ولا نراها.

ولقد ساعد ظهور شخصية المخرج وتعاظم دوره في العملية الفنية (بدءاً من المسرح) على تعزيز مكانة الصورة في العرض الدرامي المسرحي ثم السينمائي والتلفزيوني. ووصل الأمر إلى درجة المبالغة حين راح المخرجون يؤكدون على أن الصورة وحدها (المشهد وحده) هي العمل الدرامي وإلى درجة إلغاء النص ثم إلغاء الممثل (أو إلغاء الشخصية الدرامية).

إن ما يحسن رؤيتنا البصرية الجمالية ويصعد بتذوقنا هو العمل المتقن النظيف والجيد وليس فقط التنظير والمحاضرات حول الثقافة البصرية. العمل الجيد هو الوسيلة التقنية الأفضل. وهو المعلم الأفضل حتى للناشئين من الكتاب والمخرجين والممثلين أو المتفرجين.

فطلبة الرسم لا يتطورون من خلال المحاضرات ورسم السكيتشات في الشوارع وحدها، بل إن درسهم الأفضل والأعمق تأثيراً هو حينما يذهبون إلى المتاحف ليتفاعلوا مع الروائع الكلاسيكية. وإذ ينقل كازانتزاكي عن أحد المتصوفين قوله: «**إذا لم نستطع أن نغير العالم فلنغير عيوننا التي ترى هذا العالم**»، فإننا نقول إن هذا ما ساعدنا هيثم حقي عليه حين أسهم في تطوير حسّنا الجمالي من خلال أعماله المتقنة، مثلما يساهم الآن، في هذا الكتاب، في مساعدتنا نظرياً على تفهم ماذا يفعل، وكيف، حين يقدم لنا عملاً درامياً.

***

كتاب هيثم حقي هذا يأتي إذاً، في وقته المناسب. وربما كان قد تأخر قليلاً. فمن خلال تجربة هيثم الطويلة والمثيرة في الإخراج يستطيع أن يفيدنا في تثقيف أعيننا لكي تعرف كيف تتفرج. وهيثم هو المؤهل أكثر من كثيرين غيره لتقديم كتاب كهذا. فهو، كما سيتبين لمن يقرأ، معني بعرض تجربته، في السينما ثم في التلفزيون (من خلال المقابلات بشكل خاص) وإرشادنا إلى منابع إغناء تلك التجربة (من خلال المقالات المترجمة) مثلما هو معني بخوض المعارك التي تثبت القيم (والفنية منها بشكل خاص). ولذلك كان يخوض معاركه على أكثر من جبهة.

إنه لا يخفي خلافه مع الآخرين وراء أستار المجاملات والتضامن المشبوه (إقليمياً أو عصبوياً). ولا ينصر أخاه ظالماً ومظلوماً. بل يختلف حتى مع أخيه. لكنه لا يدخل هذا الخلاف من أبواب النميمة والدسائس التي اعتادها وأدمنها المثقفون، (مما يجعل الخلاف يدخل

في باب العداء الشخصي الذي يصبح خارج اهتمامات الناس)، بل يدخلها من باب المماحكة والجدل والنقاش، (ما يجعلها مفيدة للجمهور الذي يهمه أن يعرف وجهات النظر واختلافها). هذا النوع من الخلاف هو الباب الوحيد الذي يوصل إلى التطور.

وفي هذا الكتاب سنرى أن هيثم لم يكن يخفي خلافه مع الأشخاص والمذاهب أو المؤسسات. لقد خاض معاركه على هذه الجبهات كلها من دون مجاملة، ومن دون إسفاف.

وهناك معركة تثبيت قيمة الصورة. وهي معركة يخوضها في التلفزيون بوصفه قادماً من السينما. وهو لا يخوض المعركة على المستوى النظري فقط (مقالات الكتاب وحدها). بل يخوضها من خلال أعمال درامية أخرجها وقدمها لنا. فالعمل الدرامي عند هيثم حقي ليس تنفيذ نص السيناريو المكتوب أو تسجيل حوارياته. بل هو تفاعل حي مع مادة السيناريو التاريخية أو الوثائقية أو الواقعية. تفهّم وبحث عن المرجعيات وهضم لمادته، وكأنه سيكتب النص من جديد. وفي الوقت ذاته تفاعل مع الدراما التي يحتويها النص.

ومن خلال متابعتي الشخصية لبعض ما أخرجه هيثم حقي، عرفت كم يصرف الوقت والجهد لمناقشة العمل وهضم خلفيته التاريخية أو الاجتماعية أو الدرامية. ومن خلال تعاوني معه في أكثر من عمل (كتبته وأخرجه أو أنتجه) كنت أقضي مع هيثم ساعات في مناقشة العمل تكاد تعادل الساعات التي استغرقتها كتابته.

وهذا يعني أن هيثم حقي يقوم بالعمل الطبيعي الذي يقوم به المخرج - والذي لا يقوم به كثير من مخرجينا للأسف، على الرغم من

أنه طبيعي - وهو التصارع مع النص للخروج منه - من النص بالذات وبمنطقه الدرامي الخاص به - بالحلول البصرية.

وحين ترى عملاً لهيثم حقي تحار في تقدير من هو الممثل الذي تخدمه الكاميرا - والتي يوجهها الإخراج طبعاً - أكثر من غيره. فالممثلون حاضرون أمامك بمقدار ما يتطلب السياق الدرامي ذاته حضورهم. لا أكثر ولا أقل. ثم تجد أن الممثلين الذين تخدمهم الصورة هم العمل. فتسأل نفسك: أين هو عمل المخرج؟ أو أين هو المخرج؟

وتجد الجواب في المقولة التي يستند إليها هيثم حقي حول المخرج الذي يذوب في الممثل على رأي دانتشنكو. وعلى عكس المخرجين الشكلانيين الذين يذوّبون كل شيء (النص والممثل) في المخرج.

هيثم حقي يشتغل على مبدأ النحات (وهو المثال النموذجي الذي أضربه دائماً لإيضاح علاقة الفنان بعمله). فالنحات يستخدم الإزميل للنحت. ولكن النحات الجيد هو الذي يقدم لك في النهاية المنحوتة التي لا تظهر فيها ضربة إزميل.

لماذا نرى هذه المقولة ذات أهمية؟ لأن هناك طغياناً شكلانياً على الدراما. وهذه معركة هيثم حقي الثانية. وأنا من المعنيين بهذه المعركة لأنني أواجه الإشكاليات ذاتها في الميادين التي أنشط فيها كالشعر والمسرح والدراما التلفزيونية. فالشكلانية هي إخضاع العمل للتجهيزات المسبقة في خيال المخرج. وبحيث يكون العمل ذريعة يستند إليها المخرج من أجل خدمة هذه التجهيزات المسبقة. ولقد

كنا نصرخ في وجوه الشكلانيين المسرحيين؛ دعونا نفهم. هل نفصّل الحذاء على قياس القدم أم نفصّل القدم على مقاس الحذاء؟

إن هناك مخرجون يثيرون الضحك والسخرية. فأنت تكاد تحس بهم يمدون رؤوسهم من الشاشة في كل مشهد، تقريباً، لكي يقولوا لك: انتبه. أنا الذي صورت هذا المشهد. انتبه أنا الذي أحرك الكاميرا أو الممثل. وأنا الذي وجّهت هذه الإضاءة. إن المنحوتة التي خرجت من بين أيديهم تحمل ضربات الإزميل في كل جزء من أجزائها. وبالتدريج يتحول العمل لديهم إلى استعراض شكلاني لعمل المخرج وعلى حساب التمثيل والإضاءة والديكور والنص... ولكن أساساً على حساب الفن والمتفرج.

هذه الشكلانية تتحمل جزءاً من مسؤولية التردي الذي أصاب حركتنا المسرحية. وهي تطل أيضاً في الشعر والرسم والموسيقى والتلفزيون. وحتى في الغناء. وليس فيديو كليب الأغاني السائد مؤخراً إلا وجهاً من وجوه هذه الشكلانية. إذ تجد في الفيديو كليب أي شيء صوري يخطر على بال المخرج أو المصور. وترى صوراً مرافقة للأغنية لا تمت لها بصلة. ويمكن أن توضع لأية أغنية.

إن هناك إشكالاً عبثياً. فهناك من يجبرنا على العودة إلى مناقشة المبادئ الأولية (مثل العلاقة بين الشكل والمضمون) التي يفترض أن الفن، عامة، قد حسمها منذ زمن طويل. ويبدو كأننا عند كل مرحلة مضطرون إلى إثبات كروية الأرض. إلى متى نحن في حاجة إلى من يؤكد لنا أن الشكل جزء من المضمون؟ وأن المضمون الجيد في الفن لا قيمة له دون شكل جيد؟ وأن التركيز على الشكل وحده يأتي

دائماً على حساب المضمون، الأمر الذي يعني تفريغ الفن من محتواه وبالتالي من مسؤوليته ورسالته؟

هذه المعركة يخوضها هيثم بقوة لكي يثبت قيمة الدراما. فالمخرج ليس فناناً لا على التعيين. إنه فنان درامي. وحين يتعامل المخرج مع نفسه على أنه مجرد مصور فإنه يفقر نفسه ويفقر العمل الدرامي الذي يتعامل معه. ويفقرنا نحن المتفرجين حين يوهمنا أن هذا هو التجديد أو هذه هي الدراما.

ولعل هيثم حقي يعي هذه النقطة جيداً لأنه قادم من السينما إلى التلفزيون. إنه يعي قيمة الصورة. ولكنه يعرف أن الصورة ليست وحدها هي الدراما. وقيمة الصورة ليست بديلاً عن قيمة الحوار.

لقد ابتدأت السينما صامتة. وحين أرادت أن تتطور اخترعت الصوت. لأن الدراما لا تكتمل إلا بالحوار. والإنسان وجه وحركة وكلام. وأهم جسوره للتواصل والتعبير هو الحوار. وإن الجهود العظيمة التي بذلها الرواد الأوائل في فن السينما لم تجعلهم يتوصلون إلى الاستغناء عن الحوار. بل كانوا يزدادون حاجة إليه كلما تقدموا في هذا الفن وزادوا في توظيفهم الدرامي له.

كتاب كبير الحجم كهذا يستطيع أن يثير معظم الإشكاليات التي نواجهها في حركتنا الفنية والثقافية. وبالتالي فالتعليق على الموضوعات كلها يعني كتابة كتاب آخر. وهيثم قد أغناني عن ذلك لأنه أثار النقاط التي تعنيني كلها، ومن وجهة نظر مشابهة لوجهة نظري.

ولذلك سأختتم تعليقي المتواضع هذا بالإشارة إلى الحزن الذي

يظهره هيثم لعدم عثوره على فرصته في العمل السينمائي بسبب تراجع الاهتمام بهذا الفن وخاصة في المؤسسات التي كان يجب أن تفعل ذلك.

إن هيثم حقي ينتقل إلى التلفزيون. ويحاول جهده أن يقدم فناً نظيفاً ومتطوراً. وهو ينجح في ذلك. ولكن مسحة من الحزن تطل بين حين وآخر وهي تحمل الشوق إلى السينما. ولا تعرف جيداً ما إذا كان هذا الحزن سببه الطموح الذي لا يرتوي ولا يعرف القناعة أم بسبب الحنين إلى «الحبيب الأول». إذ يقول هيثم في إحدى المقابلات التي يتضمنها الكتاب: «حين أتفرج الآن على أفلامي السينمائية أشعر أن في إمكاني أن أصنع اليوم أفضل منها بكثير لو كنت أخرج للسينما، بينما لا أحس أنني أقدم كل قدراتي في عملي التلفزيوني».

إنني أحس الإحساس ذاته حين أقارن ما كتبته من دراما تلفزيونية بالشعر الذي أكتبه وأريد أن أكتبه. أهو حزن الانتقال إلى الفن الآخر؟

لعل هناك، على الرغم من عنادنا، مغامرة. وهي مغامرة من يحرق السفن. يتقدم ليقتحم القارة الجديدة. ولكن «فؤاده» ما يزال على الشاطئ الآخر. وما يزال توقنا قابلاً للاضطرام عند كل ذكرى جديدة. إنه التوق إلى «أول منـزل».

وللمنازل الفنية في القلوب منازل.

نحن والرحابنة

عقد في بيروت مهرجان لتكريم الفنان الراحل عاصي الرحباني يومي 4 و5 تشرين الأول من عام 1986. وفيما يلي المداخلة التي تقدمت بها في ذلك المهرجان.

كان من الطبيعي أن نفقد عاصي الرحباني. من الطبيعي أن ينخسف من حياتنا. ليس لأنه إنسان معرض لذلك فقط. بل لأننا، نحن، لم نعد جديرين بتلك الأشياء القليلة الجميلة في حياتنا، حتى النصف الثاني من الثمانينيات. ولأن في حياتنا من التلوث والقبح بما لا يتيح لكناري غرّيد أن يعيش.

في هذا النصف الثاني من الثمانينيات سنكمل خسائرنا وفجائعنا. وسننهي وداعنا لكل ما هو جميل ومتألق، بالضبط لكل إشعاعات الأربعينيات والخمسينيات.

في الأربعينيات كانت ولاداتنا. وفي الخمسينيات فورة شبابنا وزهو أحلامنا وجموح تطلعاتنا.

وبعد ثلاثين أو أربعين عاماً ليست الشيخوخة مسؤولة عن الدمار الذي حل بنا، والانهيار الذي نتعرض له. إن المسؤولية تقع على بعثرتنا الحمقاء لأعمارنا الجميلة، ومعها أوطاننا وطاقاتنا الإبداعية. وقلة منا فقط هم الذين يحسون بهذه الخسارة، والذين يتنهدون مخنوقين مفجوعين. ويقولون: ما الذي فعلناه بأنفسنا؟

كيف يمكن لنا أن نستعيد ذلك الألق؟ أو كيف يمكن لنا أن ننساه؟ بل كيف يمكن لنا أن نألف هذه الظلمة القاحلة التي تزداد حلكة من حولنا، بينما النور في ذاكرتنا. ولا تزال آثاره كالماء على وجوهنا؟

هل نحن الذين استوقدنا ناراً، فلما أضاءت ما حولنا ذهب نورنا وبقينا في الظلمات؟

يمر الزمن غاشماً كجنزير البلدوزر. وفيما البلدوزر يوحي بأنه يغير حياتنا، فإن جنزيره يسحق الزهر والتربة الجميلة الخصبة والعشب الطري. ووراء الجنزير قدم المدحلة لتمزج الندى بالإسفلت.

وفي لمح البصر تنتهي الطفولة والصمت والأحلام، وتحل محلها الكآبة والصرامة وصمت الفجيعة. تزول القرية بزهورها وصباياها وأغانيها، بتنورها وأعراسها ومشاويرها. بدخان مواقدها وطرقاتها البسيطة ومزاريب شتائها ورفوف عصافيرها وحكايات الجدات فيها. ويحل محل ذلك كله الإسمنت والشرطة والمتاريس والردم. ومحل البهجة لا يبقى على الوجوه إلا الخوف والحقد.

لم يكن زماننا طويلاً لكي يساعدنا على النسيان. بل كان سريعاً قاصماً قدم لنا العلقم، بينما طعم العسل لا يزال تحت أضراسنا.

بالأمس فقط كانت امرأة تدق جرن الكبّة، وتنادي ولداً ليناولها الماء، وتدعو عابراً لتذوّق كبّتها. وفي صبيحة هذا اليوم حمل الولد سلاحاً ليقتحم بيت المرأة. وجاء العابر فقتل الاثنين معاً.

نحن لم نتقدم في طريق الحضارة. بل فقدنا هويتنا وملامحنا فقط. ولم نحسن شروط حياتنا، بل فقدنا بساطتها فقط. ولم نصبح أبناء العصر بل فقدنا الزمن، وفقدنا أسبقيتنا فيه. ولذلك لم نتقدم في العمر، بل فقدنا طفولتنا فقط.

يا للطفولة الموءودة!

كم كان فيها من جمال وعذوبة! كم كان الزمن يسيراً! وكم كانت القلوب كبيرة! «كان الزمان وكان، فيه حانة بالحي، وبنيات وصبيان نجي نلعب بالمي. ويبقى حنا السكران، قاعد حد الدكان، عم بيغني ويرسم بنت الجيران». و«رزق الله ع العربيات». رزق الله على كل شيء.

كان للعيد طعم، وللقمر طعم. وكذلك للورد طعم، وللمطر والليل والحكاية واللعب.

كيف يمكن أن نتشبث بهذا كله؟

كيف نتعامل مع هذا الزمن الذي يشدنا بفظاظة لكي نكبر؟ فتفقد الأشياء طعمها، ولا يظل لدينا إلا هذا الحنين الغامض، وهذه الحرقة المفجوعة لوداع كل ما حولنا، ولخسارة كل ما كنا نريد الاحتفاظ به.

أهذه هي الحصيلة؟

لهذا إذاً كان الرحابنة يلحون على القرية والطفولة والجمال.

قبل أن ننتبه إلى الفجيعة كنا نظن أنهم يبالغون. ولم نكن نرى مبرراً لهذا الإلحاح على الطفولة، والاستغراق في الجمال، ولهذا الوله بالطبيعة حتى صارت أغنياتنا تحتوي من الزهور أكثر مما تحتوي عليه الطبيعة.

كل شيء عندهم جميل. حتى الخيانة ليست أكثر من ولدنة عاشق يرتدع حين يرى دمع حبيبته. وتصفو القلوب بعد العتاب، «ع قد المحبة العتب كبير».

القرية جميلة. والطفولة جميلة. والحب جميل. حتى المشاحنات والعداوات جميلة. العلاقة بالشرطي والمختار والملك علاقة جميلة. حتى الكذب أبيض وجميل، ولا يتعدى مبالغات «جدي بو ديب»، أو اختراع «راجح». حتى فراق الأحبة جميل. حتى الموت، عندهم جميل.

لم هذه المبالغة في تقديم الجمال؟ ولم هذا التشبث بالطفولة؟

لم نكن قد انتبهنا إلى المسألة. هذه المبالغة من طبيعة الرثاء. والرحابنة لم يكونوا يصفون الجمال، بل كانوا يودّعونه. وفي الوداع فقط، في لحظة الخسارة تكتشف روعة ما أنت مقبل على فقدانه، أو روعة ما كان معك قبل قليل. وما تخسره.

الآن لن تستطيع استعادته أبداً. كل شيء شبيه بالطفولة. وقدر الإنسان أن يكبر. ولكن مأساته أنه يكبر مبتعداً عن طفولته. لا يستطيع حملها معه. ولن يستطيع استعادتها.

تلك هي المسألة إذاً.

من تجربتنا الموازية اكتشفنا السر المستتر وراء عملية التجميل التي كان الرحابنة يقومون بها للحياة.

القرى التي احتلها العدو ودمرها، أو التي احتلها التقدم الزائف ودمرها، أو احتلها الأخوة ودمرها الحقد والنسيان والعصيان... كلها صارت جميلة بهذا القدر. كلها صارت جميلة بهذا القدر، بعد أن امّحت عن الأرض، وظلت في الذاكرة فقط.

وبعد أن كانت علاقتنا بها طبيعية غارقة في الألفة، صارت العلاقة نوستالجيا، توقاً مرضياً إلى ما لا يمكن استعادته.

ومثلما كنا نفقد جمال القرية، كنا أيضاً نفقد طفولتنا، ونكبر بطريقة مشوهة. وأسراب أيام الطفولة تفر هاربة في العاصفة. لنبقى عراة منها وحيدين مستوحشين. وبعد أن كانت طفولتنا لهواً وسعادة، صارت الآن ذكرى جارحة ومحرقة.

والرحابنة الذين رأوا ما يجري، أو ما يوشك أن يجري، راحوا يصرخون صرخات يائسة لإيقاف الكارثة. ولكن الكارثة كانت أكبر جسامة ودهاء وحتمية من أن ينجح أحد في إيقافها (وخاصة في أغنية) لأنها كانت محمولة على عجلات الزمن المندفعة تاركة الطفولة والبراءة والجمال في محطات بدأت تغيب عن النظر. والزمن يتقدم. يتقدم كآلة عمياء لا يسيطر عليها أحد.

الزمن يتقدم:
يمرق زمان الحكي
ويوصل زمان البكي.

الزمن يتقدم:

يا اولادنا اللي عم تكبروا بالعيد

وكل عيد بتبعدوا لبعيد.

الزمن يتقدم:

سنة عن سنة

عم تغلى ع قلبي يا عهد الولدنة

الزمن يتقدم:

كل اصحابي كبروا

وتغير اللي كان

صاروا العمر الماضي

وصاروا ذهب النسيان

فهل من المفيد أن نقول: «ياريت ما كبرنا»، أو أن نصرخ مع كومة الحجارة: «يا أيام الزغر لا تهربي»، أو أن نضرب أقدامنا بالأرض في عناد لنقول: «بدي أرجع بنت زغيرة، ع سطح الجيران. وينساني الزمان، ع سطح الجيران»؟

هذه الأسئلة غير مشروعة. ليس من حقنا أن نسأل إن كانت تلك الأمنيات مفيدة. لكن علينا أن نفهم الرغبات الواقفة وراءها. بل لعلنا نكتشف في أنفسنا رغبات شبيهة لم نكن لننتبه إليها لولا الرحابنة.

تعا تا نتخبا

من درب الأعمار

وإذا هني كبروا

ونحن بقينا زغار

إن سألونا وين كنتوا؟

وليش ما كبرتوا إنتو؟

منقول لهم نسينا.

واللي نادى الناس

تا يكبروا الناس

نسي ينادينا

ولكنها رغبة مستحيلة. لم نبق أطفالاً. ولم ننضج بشكل صحيح. إن تقدمنا مع الزمن يسرق ما تبقى من إنسانيتنا. يحولنا إلى مخلوقات ممسوخة لا تعرف كيف تواجه الشمس، ولا كيف تستمتع بالعتمة. نحن لا نفعل أكثر من تمني ما لا يمكن حدوثه.

لقد كان من الممكن أن نكبر في غفلة جميلة. أن نكبر بالحب. وأن نحس كِبرنا مع الخفقات الجديدة في قلوبنا، ومع الدوار اللطيف في رؤوسنا، حين ينسانا الكبار وهم يعتقدون أننا صغار. نكتشف أنفسنا وحيدين مع الحب؟ فتدور بنا الدار. ونكتشف أننا لسنا صغاراً، كما توهموا. خفق قلوبنا على النبع من لقاء النظرتين، مع تقديم وردة. ومن الآخرين نعرف أننا عشقنا: «بحبك؟ ما بعرف. هم قالوا لي». و«علموني حبك علموني». و«من يومها يا أمي ما بعرف شو بني».

نحن أيضاً كنا صغاراً. وفاجأنا صوت فيروز في مرحلة من عمرنا فسحرنا. وكان سحرها طاغياً فخيل إلينا أننا عشقناها. وبدل أن نكتب

شعراً عن حبيباتنا كنا نكتب شعراً عن فيروز وعن الأثر الذي يحدثه صوتها فينا.

وفي الفن كنا على مفترق بين الربابة والكاباريه، بين جمود التقاليد وزيف التقليد. فجاءت الأغنية الرحبانية لتدلنا على الخيار الثالث الصعب البديع. ولترشدنا إلى الفن المتطور، وهو يحمل رائحة البيئة ونكهتها. يواكب الحضارة في أحدث تطوراتها، وهو لا يزال ابن بلده وابن قريته.

ولم يطل هذا الزمن كثيراً. عرفنا أمرين مهمين. فهمنا عشقنا لفيروز أولاً. اكتشفنا أننا نعشقها عشقاً خاصاً. كنا نعشقها من دون أن نحتاج إلى رؤيتها.

صوتها وحده كان كافياً لخلق عالم خاص حولنا. كنا نعشقها كما يمكن أن نعشق بنات الجيران وأمهاتنا معاً. كنا نعشقها كما نعشق مريم العذراء. نعشق طعم الهالة المحيطة بها. نعشق قدرتها على إيقاظ قابليتنا للحب. نعشقها معلمة علمتنا أن نحب، وأننا يجب أن نحب. وأن الحب، حتى وهو سري ومكتوم، يجب أن يكون تحت الشمس، مثل الورد الجوري ومثل التفاح.

أفهمتنا الأغنية، التي فتحت العالم أمام أعيننا، وفتحت أعيننا على العالم، أننا بشر. وعلمتنا كيف نكون بشراً بحساسيتنا ورؤيتنا ونظرتنا إلى الحياة. وبفضل تلك الأغنية صرنا بشراً، وعشاقاً أفضل وفنانين أفضل، وشعراء أفضل.

والأمر الثاني الذي اكتشفناه، ونحن نكبر، هو أن فيروز لم يكن لها أن تفعل فينا ما فعلته، لولا وجود عاصي ومنصور. لم يكن الصوت

المخملي الساحر وحده، بل كانت الكلمة الشعرية الجديدة على أغنيتنا العربية، وذلك اللحن العبقري المشبع بأريج المنطقة فولكلوراً، أو تاريخاً وطبيعة.

إن الرحبانيَّين هما العبقريان اللذان استطاعا توظيف صوتها الرائع في ذلك الإطار الفعال. وكانا بالنسبة إلينا في البداية، مثل قاعدة التوجيه الفني في المطار، والتي تسير الطائرة، ونحن لا نرى القاعدة. ولا ندهش إلا من مهارة الطيار.

وليس هذا، فقط، ما يمكن أن نقوله عن الأخوين رحباني. هناك مناخ خاص اسمه «المناخ الرحباني». وهذا المناخ يطبع كل شيء بطابعه، حتى ليصبح من المرهق وغير المجدي، معاً، بالنسبة إليَّ على الأقل، أن أميز ما فعله عاصي عما فعله منصور. بل إن أفضل غناء وديع الصافي وصباح ونصري شمس الدين وهدى وغيرهم من المطربين الذين شاركوا في الأعمال الدرامية التي أبدعها الأخوان رحباني، لا يتميز ما غنته فيروز، أو أن أفضل ما لحنه فلمون وهبة لا يمكن عزله على حدة.

المناخ الرحباني كان مهيمناً على كل شيء. وسواء كانت كلمات الأغنية لسعيد عقل أم لطلال حيدر، للأخوين رحباني أم لميشيل طراد، وسواء كان اللحن مأخوذاً عن سيد درويش أم مأخوذاً من أغنية أجنبية، فإن كل شيء يصبح رحبانياً بمجرد أن يلمسه هذا الثنائي العظيم.

حتى المطربين الذين قدماهم في الأعمال الدرامية كانوا فيها رحبانيين. وحين خرجوا من الجو الرحباني ذاب الشمع عن أجنحتهم، فسقطوا.

وكنا نعتز بأننا نعيش في عصر الظاهرة الرحبانية، ونتسلح بها للوقوف في وجوه التقليديين والمقلدين.

هذا ما كان.

ولكن: «منودع زمان، منروح لزمان، ينسانا على أرض النسيان».

الزمن يمر والظاهرة الرحبانية تتبعثر. مات نصري شمس الدين وفلمون وهبة وعاصي الرحباني. وقبل ذلك كان العقد الفني بين الثلاثي، عاصي ومنصور وفيروز، قد انفرط مع الزمن. وكبرنا في الغلط. «ويا ريت ما كبرنا».

وليس من المجدي أن نقول إن عزاءنا، بعد أن فقدنا عاصي الرحباني، هو أن فنه باق فينا. أو أننا لا نزال أمام منصور وفيروز وزياد. هذا كله صحيح. ولكنه ليس كافياً. وذلك على الرغم من ثقتنا بأن منصور سيستمر في إبداعه وعطائه، وأن فيروز ستستمر في غنائها. وزياد سيستمر في تجديده وشغبه.

إن خسارتنا الحقيقية مجسدة قبل موت عاصي.

لقد كنا ندرك، جميعاً، ومنذ وقت لا بأس به، أننا قد خسرنا الظاهرة الرحبانية. وأننا لن نستطيع أن نستعيد ذلك الألق الخلاق، لن نستطيع أن نخلق مناخاً شبيهاً بالمناخ الرحباني، ولن نستطيع الاحتفاظ بالطاقة المشعة التي كانت تنبع من ذلك الثلاثي العبقري. فتلك أيضاً أشياء كالطفولة. لم يعد من الممكن أن نستعيدها، ولن نستطيع أن نعود أطفالاً. ولن نستطيع أن نودع طفولتنا، كما علمونا.

مر الزمن. وعلينا أن نعترف به.

لم نعد أبرياء. ولم نعد أطفالاً. ولم نعد قادرين على الحب الذي تعلمنا إياه الأغنية الرحبانية.

لم تعد بلداننا جميلة. ولم تعد علاقاتنا حميمة. ولم تعد قرانا موجودة.

لم يبق حولنا إلا صحراء من الإسمنت والدمار الذي سببه اقتتال الأخوة الأعداء. ونحن نركض في ذلك الهجير باحثين عن ظل أغنية أو قطرة شعر أو نسمة طفولة.

ظل هذا الواقع القاسي وحده مغسولاً من كل رومانسية، مليئاً بالغبار والحواجز والخنادق والمتاريس. وظلت دماء المذابح وحدها في الذاكرة. ظل التجار والسياسيون والقوادون. ظل كل شيء كما يراه زياد الرحباني، الذي لم ينشغل بطفولته. لم ينشغل بالتأكد منها، أو بتوديعها. بل ظلت عيناه على الطريق، وهو ينظر أحياناً إلى الأمام ويشاغب.

إن الفاجعة التي تشملك بعد لحظة السعادة تجعلك تقول: ليتني لم أمر بتلك اللحظة. لأن سعادة تلك اللحظة هي التي تجعل للفاجعة التالية تلك القسوة المحطمة.

ليتنا لم نعد نتذكر طفولتنا. ولم نجد من يذكرنا بها. ليتنا لم نشم ذلك العبق. ليتنا لم نذق ذلك الماء البارد. ليتنا لم نعرف الظاهرة الرحبانية.

لولا ذلك كنا اعتدنا على ركاكة الحياة وقسوتها. كنا اعتدنا على إسفاف الفن، وعلى ضياع الأوطان وتبدد الجمال وهدر الطبيعة

وزمجرة الأحقاد. كنا قبلنا تقدمنا في العمر، ونحن نتوهم أننا نزداد نضجاً.

إن الرحابنة قد لمسونا لمسة خلق، فنفخت فينا روحاً. ثم ها نحن نواجه الموت. وها نحن نذوب حرقة لأنهم جعلونا نعرف كم كان من الممكن لحياتنا أن تكون جميلة. وكم كان من الممكن لنا أن نكون بشراً.

ها نحن نذوي. والصورة ثابتة في الذاكرة عن عالم لم نعد نستطيع أن ننساه. «شادي بعده زغير عم يلعب ع التلج» وبعده «حنا السكران عم بيصور بنت الجيران».

لكننا ننساق مرغمين على أن نكبر، وأن تمّحي الصورة تدريجياً. نتنهد بحسرة ونقل: «يا ريت ما كبرنا» وفي كل صباح نقول: «شو هاللي غيّرنا»؟

وتتدفق ضوضاء الفن الكاذب والسياسة الكاذبة والفرح الكاذب. وتسقط على قلوبنا أوجاع من أعراس كاذبة صنعت في مصانع الدجل. فننهض مرغمين. نحبس دموعنا، أو نمسحها بتماسك كاذب.

وكم هو مؤلم أن نضطر إلى الحديث بهذه المرارة في توديع شخص منحنا، خلال حياته، ذلك الفرح كله!

ولكن ما العمل؟

هذا هو الواقع. هذا ما بقي لنا. هذا ما تبقى منا.

«وكل شي بيخلص حتى الأحلام».

أدونيس: الأزمة والبكاء المفاجئ

ثارت عاصفة مصرية على أدونيس. وهي عاصفة إشكالية تدعو إلى المتابعة والتأمل. فأدونيس، وهو أحد أهم رواد الحداثة العربية في الفكر والشعر، يواجه أزمات يقع فيها بتورط ساذج منه أحياناً، وبتدبير معاد من آخرين في أحيان كثيرة.

وأكبر ورطات أدونيس هي السياسة. إنه يتعامل مع السياسة بمزاج الشاعر الذي يحق له أن يغير رأيه ويتقلب في مواقفه، دون حساب لأحد.

ولكن السياسة حمّام لا يسهل الخروج منه مثلما يسهل الدخول إليه. وأدونيس نفسه يفسر أحد مواقفه السياسية، الذي سنأتي إليه بعد قليل بأنه نابع من «أسباب شخصية غبية... اكتشفت غباءها مؤخراً».

ومشكلة أدونيس المصرية تبدأ بالسياسة. فقد وجهت إليه عام 1988 دعوة لزيارة مصر، بين دعوات كثيرة يمكن أن تأتيه من بلدان كثيرة، فرفض تلبية الدعوة. وأعلن يومها في بيان أنه لا يستطيع أن يذهب إلى بلد وقعت حكومته صلحاً مع العدو الصهيوني. ولكنه بعد

خمسة أشهر فقط لبى دعوة أخرى إلى القاهرة ذاتها. ويومها أجرت معه ماجدة الجندي مقابلة صحفية لمجلة «صباح الخير» المصرية، وسألته عن تفسير لهذا التناقض، فقال ما قاله، وأثبتناه في ما سبق، عن الغباء. وأضاف: «إن السياسة موقف شخصي لا أمزج بينه وبين الشعر».

ولكن الآخرين لا يتساهلون في أمور كهذه. فكتب رجاء النقاش أن موقف أدونيس هذا «موقف رخيص وتمثيلية ضعيفة مهلهلة ونفاق لا يليق بشاعر كبير». وذلك في مقال بعنوان «أيها الشاعر الكبير إني أرفضك». وأورد النقّاش أيضاً رأياً منقولاً عن أدونيس يقول فيه إن المصريين «غربان أفريقيا السوداء». كما ذكّر بموقف أدونيس من وحدة مصر وسورية عام 1958 حيث قال: «إن هذه الوحدة هي هيمنة فرعونية على أقدار سورية».

ولكن قبل تلبية هذه الدعوة كان هناك رد فعل لدى مثقفين مصريين متميزين كان أبرزهم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي. إذ نقل عنه قوله: «إذا شاء أدونيس أن يزور مصر فأهلاً وسهلاً. وإذا رفض فبالجزمة».

ويبدو حجازي حاملاً لواء التصدي لأدونيس. ففي تلك الزيارة أقامت نقابة الصحافيين في القاهرة ندوة لأدونيس قال فيها حجازي: «إننا نرحب بأدونيس في القاهرة لأول مرة مؤجلين كل نقاط الاختلاف إلى مرات قادمة».

وحجازي متحسس من أدونيس قبل إشكاليات الزيارة. فكتاب «صدمة الحداثة» لأدونيس يتجاهل دور الشعر المصري في التجديد

والحداثة. ورسالة الدكتوراه التي قدمها الشاعر السوري الراحل كمال خير بك تقرر أن مجلة «شعر» اللبنانية هي صانعة الحداثة الشعرية العربية. وهذا في رأي حجازي «ليس إلا تجاهلاً تاماً للشعراء المصريين». وهو، حسب رأي حجازي، موقف منسق بين خير بيك وأدونيس؛ لأن الاثنين من عناصر الحزب القومي السوري الاجتماعي. ويضاف إليهما طبعاً كتابات خالدة سعيد، زوجة أدونيس.

وحين أصدرت مجلة فصول المصرية عدداً خاصاً بأدونيس في العام الفائت، 1997، بعنوان «الأفق الأدونيسي»، ثارت ثائرة حجازي وكتب مقالاً نارياً في الأهرام. وقد انتقد حجازي في مقاله هذا أن تكرس مجلة مصرية عدداً خاصاً لأدونيس لا يُستكتب فيه أي كاتب أو شاعر أو ناقد مصري. وخاصة أن أدونيس لا يعترف بالشعر المصري ولا يحترمه أو يحترم دور رواده في حركة الحداثة. «فالبارودي، كما أورد حجازي نقلاً عن كتاب أدونيس، ليس له قيمة فنية. وإنما له قيمة تاريخية. وكذلك الأمر بالنسبة إلى شوقي الذي يستشهد أدونيس برأي العقاد فيه. وهو رأي ذو أبعاد سياسية أكثر مِن كونه فنياً».

وأخيراً، وبعد انقطاع طويل عن مصر يأتي أدونيس هذا العام (1998). وعلى الرغم من أن سبب زيارته هو حضور اجتماعات لجنة اليونيسكو التي تصدر «كتاب في جريدة»؛ إلا أن توقيت هذه الاجتماعات توافق مع فعاليات معرض الكتاب. فشارك أدونيس في ندوة، وقدم شهادة، وأقيم معه حوار في المقهى الثقافي.

وقبل وصول أدونيس إلى مصر صدر عدد من «أخبار الأدب» مكرس لمناقشة الحداثة الشعرية العربية بعد نصف قرن من انطلاقتها.

وفي هذا العدد ندوة ضمت شعراء مصريين شباناً أعلن بعضهم فيها أنه لم يعد يطيق أن يقرأ أدونيس. وأعلن آخرون أن حركة الحداثة قد تجاوزت آراء أدونيس وأنه، أي أدونيس، قد صار جزءاً من الماضي. وفي استفتاء، بين الشبان في العدد ذاته، تبين أن عدداً كبيراً من الشبان لم يسمعوا بأدونيس (ولم يسمعوا بحجازي أو الصبور أو دنقل أيضاً). وكان رأي الدكتور محمد بدوي، الذي شاء أن يقدم رأيه بموضوعية نقدية، أن «ما يسمى بجيل السبعينيات هو الجيل الوحيد الذي قرأ أدونيس. لدرجة أن البعض سقط تحت عجلاته. فقد كان يمثل لنا الخروج على المؤسسة الثقافية المستقرة. ولكن شعراء السبعينيات سرعان ما خرجوا من الإشكالية الأدونيسية التي نادى فيها بتفجير اللغة وزلزلتها والعمل على تهديم البنية الثقافية القديمة. ولا أتصور الآن أن أدونيس يتم تلقيه بالمنطق ذاته... وأنا لم أعد أؤمن بأسطورة التقدم بالمعنى الأدونيسي. وأنا أتصور أن الكتابة في مصر الآن تجاوزت الإشكالية الأدونيسية. ويمكن القول الآن إن الكتابة المصرية هي كتابة ضد أدونيسية. أدونيس يمثل نقطة في الحداثة أصبحت الآن مرفوضة. ليس في مصر فقط بل وفي العالم كله. هو لحظة تاريخية ولكنها ليست فاعلة أيضاً. أنا شخصياً لا أقرأه الآن ولا أستمتع بقراءته».

وكذلك يرى الشاعر أسامة الديناصوري أن «الجماليات التي أرسى أدونيس نفسه قواعدها بدأت تنهار، وتفسح المجال لجماليات أخرى جديدة تكاد تكون نقيضة لها».

ولا شك أن أدونيس قد اعتبر هذا العدد هجوماً عليه هو بالذات. وأن الأمر بداية لهجوم أشد عنفاً سيتعرض له في القاهرة.

والحقيقة أنه، على الرغم من الحفاوة الرسمية بالشاعر، فإن التظاهرة الشبابية والشعرية التي كانت تواكب حضوره السابق لم تكن موجودة في هذه الزيارة.

وفي صباح اليوم الذي ستعقد فيه الندوة حول الحداثة الشعرية، والتي سيشارك فيها كل من أدونيس وحجازي، إضافة إلى يمنى العيد وسميح القاسم وجابر عصفور، نشر حجازي مقالاً في الأهرام جدد فيه الهجوم على أدونيس، وكرر فيه ما جاء في مقاله السابق. وكأنه يريد أن يقول إن الخلاف المؤجل منذ 1988 ستفتح أوراقه الآن.

وفي موعد الندوة جاء حجازي ليشارك، وهو يعتبر نفسه قادماً لخوض معركة. وبدأت الندوة بمداخلة لحجازي كرر فيها ما جاء في مقاليه السابقين. ولكن الأمر هذه المرة يختلف. فالهجوم لفظي وأمام أدونيس وبحضور شباب مصريين يمكن أن يستفزهم هذا الاستعداء.

ولكن سميح القاسم رد على حجازي بقوله إن حجازي شاعر كبير. وأنه، أي القاسم، قد تعلم منه واستفاد. ولكنه ضد هذا الهجوم. واعتبر أن نقاشاً من هذا النوع يجر الثقافة إلى المواقع ذاتها التي أوصلت بها اتفاقية سايكس بيكو السياسة العربية والاقتصاد العربي. و«هل تفيدنا سايكس بيكو في الثقافة؟». كما رد جابر عصفور مدافعاً عن أدونيس وكذلك يمنى العيد. ولذلك اعتبر أدونيس نفسه معفى من الرد فلم يعقب على ما قاله حجازي.

وكانت المفاجأة في لقاء «المقهى الثقافي».

فقبل وصوله إلى المقهى التقى بالناقدة عبلة الرويني، وهي أيضاً

زوجة الشاعر الراحل أمل دنقل. ودار بينهما الحوار التالي (كما أوردته هي في مقال لها في «أخبار الأدب»). تقول عبلة:

فاجأني بالسؤال: كيف هي صورتي في القاهرة؟

قلت: ملتبسة.

قال: كيف؟

قلت: ثمة قضايا خلافية عديدة أظنها غير واضحة لدى الجمهور المصري. أولها موقفك من التطبيعِ الثقافي مع إسرائيل، تلك القضية الجوهرية في الثقافة المصرية. أيضاً عداؤك للقومية والعروبة.

قال: وهل هذه تهمة؟

قلت: ربما. إنك تجابه شعباً بأكمله لا يعرف كيف يمكن لإنسان أن يكون غير قومي (لم أشأ تذكيره بوصفه للوحدة السورية المصرية بعصر الحذاء الذهبي، أو وصفه للمصريين بغربان أفريقيا الجائعة - القوس لعبلة الرويني). أيضاً تحولاتك السياسية من القوميين السوريين إلى الماركسية إلى الناصرية إلى...

قاطعني هذه المرة بحدة: حددي الوقائع حتى لا أتهم بالشائعات. فليس لدي سوى تجربة حزبية واحدة في بداياتي. وقد غادرتها. غير ذلك هي بضعة آراء أو مواقف ماركسية كانت أو ناصرية. صمت قليلاً ثم أضاف: هل تظنين الخروج جريمة؟

قلت: بالتأكيد لا. هو قيمة إيجابية. لكن حين يكون الخروج علينا نحن فمن حقنا فقط أن نجابه خروجك.

وهكذا، بعد هذه المقدمات والإحباطات والاتهامات والمجادلات، دخل أدونيس إلى المقهى الثقافي.

وكان هناك عدد من أصدقائه. إدوار الخراط وعدلي رزق الله وعبد المنعم رمضان وسعيد الكفراوي. ولكن الجمهور لم يكن كبيراً كما يُتوقع عادة للقاءات أدونيس.

يجب أن نتذكر هذه المرارات الصغيرة، أو الكبيرة، المتراكمة في نفس الشاعر وهو يجلس ليواجه الجمهور. وحين قام سعيد الكفراوي بتقديم الشاعر بالغ في امتداحه إلى حد انقلاب الكلام إلى عكسه، وعلى مبدأ: من امتدح امرأ بما ليس فيه فقد ذمه. إذ قال الكفراوي: إنك لو ذهبت إلى أي طفل في أية قرية في صعيد مصر وسألته: ماذا تقرأ؟ لأجابك بكبرياء: أدونيس.

وأدونيس نفسه يعرف أن هذا الكلام غير صحيح. وربما هو لم يكن في حاجة إلى هذه المبالغة التي شاءت أن تعوضه عن إعراض الجمهور أو عن الهجومات المتكررة والمتلاحقة عليه.

وبعد الكفراوي استلم التقديم والتكريم إدوار الخراط. فأكمل الحفاوة والثناء. ثم قدم المايكرفون لأدونيس.

وكان وجه أدونيس مكفهراً ومتجهماً ومتغضناً بشكل غريب. وحاول الكلام ولكن صوته تحشرج. فتحامل على نفسه. ولكن انفعاله كان كبيراً. قال: «عمري لم أبك. حتى حين مات أبي لم أبك. بكيت بعد زمن طويل حين صارت بيني وبين الحدث مسافة. أما الآن...» وانفجر بالبكاء أمام دهشة الحاضرين واستغرابهم وتعاطف بعضهم.

دام بكاؤه أكثر من دقيقتين حقيقيتين. وأخذ إدوار الخراط المايكرفون ليغطي الوقت ويخفف الحرج. وتحدث عن بكاء الرجال، وعن البكاء الذي يدل على القوة. وأن «أدونيس يحيي مصر بدموعه».

ثم تمالك أدونيس نفسه واستؤنفت الندوة بشكل طبيعي.

ولكن المعركة لم تنته. وهي ما زالت مستمرة حتى الآن.

لقد علق كثيرون على لحظة البكاء هذه. وأبدى البعض تعاطفه. لكن، وحين يتم تجنب أدونيس من الهجوم، تُوجه النيران إلى سعيد الكفراوي لهذه المبالغات التي لا معنى لها. ومن ذلك التساؤل الذي طرحه ياسر عبد الحافظ ومحمد شعير في تحقيق صحافي: «إننا متعجبون من أن يكون الأمر وصل بالمبدعين إلى هذه الدرجة من الانفصال عن الناس ليتخيلوا أن شعبية أكثر شعراء العربية غموضاً وصلت إلى حد أن الأطفال يقرأونه».

وقال الشاعر أحمد طه: «إن ما قاله الكفراوي لم يكن إلا نوعاً من الترحيب الممجوج. لأن بعض الناس يعتقدون أن معرفة أدونيس شيء يدعو إلى الفخر والكبرياء. لكن الحقيقة أن الشعراء أنفسهم لا يقرأون أدونيس وليس أطفال القرى».

ذهب أدونيس واستمرت ردود الأفعال.

حجازي كتب مبرراً موقفه من أدونيس، في الندوة وقبلها، قائلاً إنه لم يغدر بأدونيس. بل ناقشه في أمر هو نفسه قد كتبه في كتاب يتبناه ويحمل اسمه. وينفي حجازي عن نفسه تهمة الإقليمية بقوله: «لماذا يحق لأدونيس أن يلغي الشعر المصري ولا يتهم بالإقليمية بينما أتهم أنا بذلك إذا دافعت عن الشعر المصري؟».

ولكن الكتّاب ليسوا كلهم بمستوى حجازي. إن هناك فئة من أنصاف المثقفين المتواجدين في كل بلد ينزلون بالحوار دوماً إلى

مستوى المهاترات والشتائم. ويسحبون الجدل إلى ساحات إقليمية ضيقة يستطيعون فيها أن يمارسوا إرهاباً على المتحاورين والمستمعين معاً. وفي مصر فعل هؤلاء الأمر ذاته مع سميح القاسم حين قال إن الشعر العامي المصري يعجبه أكثر من شعرهم الفصيح. ومع محمد الماغوط حين سئل عن الثقافة المصرية فقال مازحاً إنه لا يعرف إلا سعاد حسني. ومع المخرج نجدت أنزور حين قال إن دراما أسامة أنور عكاشة لا تعجبه.

في هذه الحالات كلها وجد من يناقش القائلين. ولكن وجد أيضاً من يصرخ أن هذا الشخص أو ذاك يشتم مصر. وبجر الموضوع إلى هذه النقطة يجدون المبررات للردح والقدح والشتم ونبش الماضي بطريقة الاستخبارات، واستعداء الشعب كله في موضوع لا يتابعه إلا المعنيون به.

ولن أورد مقتطفات من هذه الآراء التي تشتم ولا تناقش لقلة فائدتها. لكنني سأختم بنموذج منها للاطّلاع فقط.

فقد كتب سامح كريم في الأهرام مقالاً مشبعاً بالشتائم. ووصل إلى حد تفسير سبب اختيار أدونيس لاسمه هذا، بدلاً من اسمه الحقيقي علي أحمد سعيد، بالشكل التالي: «أدونيس محارب الخنازير... اختار هذا الاسم، أدونيس، حيلة منه لنشر كتاباته بعد أن رفضت من قبل[1] حين

---

(1) تصور أن يقال هذا الكلام عن أدونيس. وأن يجرؤ أحد ما على ادعاء سمج كهذا الادعاء. فما لا يحتاج إلى الشرح الطويل هو أن أدونيس من أهم رواد الحداثة العربية. وهو من مؤسسي أهم مجلة حداثوية في الخمسينيات ن مجلة «شعر»، ومن أكبر ممثلي تيارها التجديدي. وهو أيضاً صاحب واحدة من =

وقعها باسمه الحقيقي... ولم يهمه أن تكون بداياته قائمة على الاحتيال والتزوير... واستهان بالثقافة العربية التي تعيش في عقدة الأسماء الأجنبية». ويختم مقاله بالشكل التالي: «وبعد... أليس من حقي، مع غيري ممن ضاقوا بأدونيس وتحركاته وفضائحه وأكاذيبه وسرقاته الأدبية، أن نقول له غير آسفين: إذا خرجت عنا... فلا تعد إلينا».

إلى هذا المستوى تنحدر الأمور حتى عند مناقشة شاعر كبير... يبكي.

= أهم المجلات الثقافية العربية «مواقف». وأحب أن أورد معلومة صغيرة عند هذه النقطة. فقد وقعت على أعداد مجلة أدبية ذات أهمية كبيرة كانت تصدر في اللاذقية في منتصف الأربعينيات، واسمها «القيثارة»، وكان من شعرائها المتميزين محمد سليمان الأحمد (بدوي الجبل) ونديم محمد وحامد حسن و... علي أحمد سعيد (أدونيس).

الاستشراق الجنسي... استعمارياً

تقديم لكتاب «الاستشراق جنسياً» دار قدمس - دمشق.

لم ينس تي إي لورانس، وهو يدون مذكراته عن منطقة الجزيرة العربية والشرق الأوسط خلال الحرب العالمية الأولى، في كتابه «أعمدة الحكمة السبعة»، أن يعرج على موضوعات لها علاقة بالجنس. فكان أن ذكر مسألة اعتقاله في درعا واعتداء الوالي العثماني عليه جنسياً.

لقد نفى الدكتور أحمد قدري في مذكراته صحة هذه الحكاية. حيث أن لورانس كان، في ذلك التاريخ الذي ذكره لورانس عن مغامرته تلك، في ناحية تدمر. ولم يكن في درعا.

ولكن، وسواء كانت القصة قد حدثت أم لم تحدث، فإن لورانس هنا كان ينسج لقرائه الغربيين على النول ذاته الذي ينسج عليه الغرب كلياً، بشكل عام، عند الحديث عن الشرق.

وإذا كان هذا الشرق، الآن، نبعاً للنفط، ومجالاً للمصالح الحيوية، فإنه كان طوال تاريخه امتداداً لشهوة التوسع الغربي. وذلك مثلما كان الغرب امتداداً لشهوة التوسع الشرقية. ومنذ الاسكندر المكدوني (356 – 323) وهانيبال (247 – 183) لم يتوقف المد والجزر بين الشرق والغرب حتى يومنا هذا.

ومؤخراً فقط، أي منذ عدة قرون، صار الشرق في العقل الغربي السائد، والذي روج له في كتب وأحداث، سنمر على بعضها، هو الشرق التركي.

وجميل أن يتعرض لهذا الموضوع كاتب تركي الأصل. هو إرفين جميل شك مؤلف هذا الكتاب. فهو الذي يقول في أول كلمات مقدمته لهذه الطبعة العربية: «يُقال إنه مهما يكن الموضوع الذي يختاره المؤلفون فإنهم في النهاية يكتبون دائماً عن أنفسهم. إن هذا بالتأكيد يصح على هذا الكتاب».

ومنذ البداية لا بد من التنبيه إلى أن مترجم هذا الكتاب لم يكن ضعيفاً في الترجمة. ولكنه قد تورط في واحد من أصعب الكتب، التي قرأتها، للترجمة.

صارت كلمة «تركي» في اللغات الغربية بديلاً عن كلمتي«مسلم» و«عربي» أو الشرق (الأوسط، أو الإسلامي). وقد سادت هذه التسمية بشكل أساسي بعد سقوط القسطنطينية. إذ بدأ منذ ذلك الحين الهجوم الغربي على الشرق بتركيز شديد، معتمداً على ما تبقى من روح الحروب الصليبية والتهجير الذي أتبع إخراج العرب والمسلمين من الأندلس.

واستخدام هذه الكلمة يتبع الأسلوب الغربي في تلخيص الآخرين. فقد سبق له استخدام كلمة «ساراسين» للتدليل على المنطقة العربية الإسلامية. وهي كلمة تعني «العربي» بمقدار ما تعني «المسلم». وكلمة «ساراسين»، كما جاء في الموسوعة البريطانية تعني: «المسلمون، من عرب وأتراك، الأعداء للمسيحيين في العصور الوسطى». وقبل ذلك التاريخ كانت هناك إشارات إلى الساراسين - ساراكينوي باليونانية - من قِبَل أواخر الكتاب الكلاسيكيين في القرون الميلادية الثلاثة الأولى. وكان هذا الاسم يطلق في ذلك الحين على قبيلة عربية كانت تعيش في شبه جزيرة سيناء. وفي القرون التالية توسع المعنى ليشمل القبائل العربية عامة. وبعد قيام الخلافة الإسلامية صار البيزنطيون يسمون بهذا الاسم المواطنين المسلمين جميعهم، الذين يعيشون في ظل هذه الخلافة. ومن خلال البيزنطيين والصليبيين انتشرت هذه التسمية في أوروبا. واستمر استخدامها حتى يومنا هذا.

وهي كلمة تستخدم عادة للاستهتار والإهانة بشكل عام. وتشبه تسمية العرب من قبل الإسرائيليين «عربوش».

وبما أن التفكير الغربي يلجأ إلى التلخيص المريح فقد صارت كلمة «تركي» تعني كل مسلم أو عربي. إذ لا فارق يمكن الركون إليه - في التفكير الغربي - بين العربي والمسلم.

فالأتراك (المسلمون) يسيطرون على مدينة ذات أهمية شديدة بالنسبة إلى الغرب المسيحي هي القسطنطينية. وهم (الغربيون) لم ينسوا، طبعاً، السيطرة الإسلامية (التركية الآن) على القدس الشريف. ثم امتد التوسع العثماني في شرقي أوروبا. ومع قيام حركات التحرر

في هذه المناطق (البلقان بشكل خاص) وتعاطف الأوروبيين معها تعمق المعنى المجازي لكلمة تركي.

وهذا ما يساعدنا على فهم سبب وجود موضوع البغايا ذوات اللباس التركي والمواخير المزخرفة على الطراز التركي المتكرر في الأدب الإباحي.

فقد كتب فلوبير في كتابه «التربية العاطفية» عن صاحبة ماخور تدعى «التركية». وبعد سنوات قليلة فقط عرضت في باريس عام (1875 م) مسرحية من تأليف غي دو موباسان، كانت تحمل عنوان «في بتلة الوردة، البيت التركي»، تجري أحداثها في ماخور. وتصور موضوع الحريم، حيث البغايا كلهن يرتدين الزي التركي.

وكان أن حدد الماركيز دو ساد (1740 – 1814) موقع الانغماسات الجنسية، التي وصفها في كتابه «120 يومًا من سدوم، أو مدرسة الفسق»، أسرّة من الطراز التركي العجيب مظللة بالدمسق ثلاثي الألوان.

لماذا الأسرّة التركية؟

إن مساهمة هذا الارتباط الشرقي بجو الرواية المشحون جنسياً تصبح أكثر جلاءً عندما يتأمل المرء في أن تلك الأسرّة في تركيا ليست لها ميزات خاصة، اللهمَّ إلا كونها مظللة.

وبمزاج مشابه، فإن الرواية (السادو - مازوخية) «ملذات الوحشية» تجري أحداثها في تركيا، مع أن أياً من شخصياتها ليست تركية.

وشعبية مصطلحات مثل (seraglio figure) (شخصية القصر السلطاني)، و(Turkish beauties) (الجمال التركي) الذي يعني:

(الأرداف الأنثوية)، و(Asiatic ideas) (الأفكار الآسيوية) الذي يعني: (الرغبة الجنسية)، في خطاب الكتاب البريطانيين الذكور عن الجنس والاستجابات الذكرية للأنوثة قد أعادت الموضوع الشرقي إلى أوروبا، بإعطاء بُعد جديد هام لخطابات الجنسانية هناك.

وكما جادلت «ليزا لو» بإثارة ارتباط موجود سلفاً بين الشرقي والإيروتيكي، أمكن للنص الاستعماري أن يرمز إلى الاستشراق لكي يعبر عن الرغبة الإيروتيكية بالمعيار نفسه. فإن هذا النص يمكن أن يعبر عن الرغبة الجنسية تحديداً لكي يستحضر رؤية محددة للشرق، رؤية تنسجم مع المخططات الجيوسياسية الغربية الراهنة ولكن المتغيرة دوماً.

ونورد كمثال على هذه النقطة التعليق التالي الوارد في كتاب من أوائل القرن العشرين، تحت صورة فوتوغرافية تصور داخل بيت تركي برجوازي غربي المظهر، نموذجياً تماماً. يقول التعليق: «هذه الصورة التقطت على نحو معبّر لصحيفة لندنية. وقد أعيدت إلى مصورها مع هذا الكلام: الجمهور البريطاني لن يقبل هذه على أنها صورة لحريم تركي».

في الواقع، إن الأثاث الأوروبي الأكثر أناقة للبيوت التركية لهو أكبر دليل. ومن الواضح أن وجود بركة في داخل البيت مع عدد كبير من النساء العاريات المتكئات على الوسائد، وهن يدخنَّ النارجيلات، كان أكثر انسجاماً مع آمال «الجمهور البريطاني» من بعض قطع الأثاث الأوروبي الممل.

إنه، باختصار، عالم الحريم. فهذا العالم هو ما يلخص الجو «التركي» أو المسلم عموماً. وهذا الحريم هو التجمع النسوي

المفترض في أي بيت «تركي». وكونه يشكل عالماً معزولاً عن عالم الرجال فإن المخيلة تنطلق إلى أقصى ما تريده في تصور ما يمكن أن يكون فيه. إنها مخيلة الذكور المتلصصة.

وحين يكون الذكر أوروبياً فإن التلصص يتسع لمعانٍ إضافية. فالذكر الأوروبي يعيد إنتاج نفسه بهذا التلصص على الحريم (حريم الآخرين).

وقد قامت ماري لويز برات، كما جاءفي هذا الكتاب، بتحليل كيف أنتجت الكتابة بقية العالم من أجل القراء الأوروبيين. هذا بالإضافة إلى تصور أوروبا للآخرين تصوراً مميَّزاً لذاتها. مما خلق كتب الرحلات وأشركت جماهير القراء (الميتروبوليتانيين) في المشاريع التوسعية.

من النظرة الأولى، تفاجئنا هنا الصراحة التي يعترف بها ناشر الصحيفة المذكورة بأنه حريص على خدمة التصورات المسبقة للقراء أكثر مما هو حريص على إعلامهم بحقيقة ما يجري.

لقد أوجد المستكشفون والسَّاحون بلداً يمكن للقراء أن يتخيلوه ومن ثمَّ أن يسكنوه، نظراً لأن الفضاء يتم تحويله، عن طريق فعل التسمية، إلى مكان.

وحاول الغربيون دائماً أن يجعلوا العالم ملحقاً بهم. فهم أعادوا اختراع الشرق، لا كما رأوه أو عرفوه، بل بما يتلاءم مع أغراضهم التي يسعون إليها. فالشرق، بالنسبة إلى المستشرقين، وبعدهم بالنسبة للأوروبيين، حسب ما يراه إدوارد سعيد، ليس إلا «خشبة مسرح ملحقة بأوروبا». هو موجود الآن فقط وفق علاقته بالغرب.

ويمكن القول إن الشرق الإسلامي، عموماً، قد بدأ يأخذ صيغه التشكيلية هذه قبل القراءات الأولى لـ «ألف ليلة وليلة»، حيث صار الشرق كله حريماً مغلقاً. إن النظرة تبدأ مع الاحتكاك الأول بالإسلام. وفي الإسلام هناك «الحريم». و«الحريم» مكان مغلق على النساء. وهو يخص صاحبه. ولكن هذا الحريم كان دائماً مليئاً بالفجور والجنس والعلاقات غير «الشرعية».

وبرزت الرغبة في الهتك مع المزيد من التوصيفات المرتجلة أو الموثقة لهذا الحريم. التصاوير المصبوغة بطابع (إيروتيكي) للنساء المسلمات، والتي غالباً ما تقوم على الانتهاك الرمزي لحرمة الحريم، وتشفيف جدرانه والحجاب. إنها رغبة التلصص على ما يمكن أن يجري في الداخل. وكلما زاد الحجاب سماكة ازدادت الرغبة في التلصص والهتك. وانطلقت المخيلة من عنانها أكثر فأكثر. والمتابع لأفلام «البورنو» يرى تلذذاً خاصاً في هتك المحجبات، حتى لو كن راهبات في الأديرة.

لقد بدأ التصور للشرق، والمغاير لـ«ما نحن - الأوروبيين - عليه»، منذ الرحلات الأولى. حيث تقدم الرحلة فرصة للمخيلة لتعيد بناء المكان وفق الوضع الذي يكون عليه المتلقي. وكانت الأرضية مهيأة لتصور الغربي للشرقي في وضعيات وحالات تتلاءم والنظرة السائدة بين الغربيين للشرق الوثني الكافر المسيطر على الأماكن المقدسة. وكان هذا، بدوره، انسجاماً مع النظرة المتسربة من التوراة إلى العقل الغربي عن أن المنطقة كان يسكنها الهمج وحدهم قبل أن يأتي إليها اليهود الكتابيون «المتحضرون». وعند خروج هؤلاء، وبعدهم خروج

المسيحيين، تركت المنطقة في أيدي الأشرار الوثنيين (المسلمين) الذين يسيطرون عليها حتى الآن. وهذا ما يسهل الدعوة في أي وقت لتحرير «الأماكن المقدسة».

***

ولكن هذا كله يبقى تفريعاً عن الموضوع الأساس، وهو موضع الجنس في رحلات الاستشراق. فهناك، منذ البدء، تلك الرغبة لدى البحارة المعزولين في سفنهم ولفترات طويلة وتصوراتهم عن المدن و«النساء». وهي التي أبرزت صورة حورية البحر. وهي التعبير الجنسي عن هواجس هؤلاء البحارة وهم في سفنهم. فهم يريدون امرأة بحرية. نصفها العلوي امرأة ذات صدر. ونصفها السفلي سمكة.

فالبحار يحتاج إلى ما يملأ به لياليه المحرومة وهو في عرض البحر. ويحتاج أيضاً إلى إكساء هذه الصورة كساء واقعياً لكي يكون لديه ما يحكيه وهو عائد إلى رفاقه وأهله. فاختلطت الأوهام بالأسطورة بالخرافة.

أليس علينا أن نسأل: لماذا كانت المغريات في الجزر، أمام أوليس مثلاً، كلها ممثلة في نساء ساحرات؟ بينما المهدد بالقتل هو الرجال أو من يشبهونهم؟

والمرأة، ضمن هذا العرف، هي أول ما يمكن التلصص عليه. والتلصص أنواع. ولكنها كلها تتغذى من المخيلة الشبقية المستعرة. وبالتالي فالرجل يتلصص على المرأة ليس فقط لكي يستمني، بل ليتعرف على نفسه بوصفه ذكراً. إنه يحدد مكانه هنا. ومكان المرأة هناك، هناك حيث يستطيع جلبه أو استحضاره للاستمتاع به.

يجب أن تكون القصة في أحد جانبها إيروتيكية. والإيروتيكي يعيد بناء المكان على صورته، ووفق تخيلاته. القصر الريفي يصبح مكاناً تسجن فيه النساء في زنزانات ويُجلدن بالسياط، ويُدرَّبن لكي يكنّ جواري. وعلى النحو ذاته يعاد بناء أي مكان في صورة خاصة عن طريق أفعال الإيروتيكا التي تقوم بوظيفتها كتقانة للمكان.

وهنا يمكن العودة بالموضوع إلى أصل النظرة الذكورية للمرأة. لقد بدأ الأوروبي يرى نفسه «رجلاً» - ذكراً، مقابل «الآخر» الذي أسقطت عليه صفة الأنوثة.

فنموذج علاقة التسلط بين الرجال والنساء قد استخدم لتشكيل علاقة «الأوروبيين والشعوب المستعمَرة»، وإبرازها حيث أن «اختلاف الرجل والمرأة قدّم ذخيرة من الصور والموضوعات التي أمكن بوساطتها استيعاب الاختلاف الأوروبي وغير الأوروبي استيعاباً سياسياً».

والاختلاف يكون في الدين واللون والعادات، ثم بادعاء النظرة العلمية بجعل «الآخر» مختلفاً بطباعه وعواطفه وشذوذه وعقائده.

ولكن للأمر صلات بجوانب أخرى. وليس وقفاً على التصور الغرائبي الشبق وحده.

فالصلات بين الهوية والغيرية والمكان أصبحت أكثر بروزاً عندما توسع العالم «المعروف». وأصبح وعي أوروبا بالعالم المحيط بها كوكبياً. فأطلق الأوروبيون، على نحو متزايد، العنان لـ«الغرائبي» ليعيدوا تعريف قيمهم الخاصة بهم، وليعيدوا طمأنة أنفسهم إلى موقعهم الخاص، عندما صار العالم أكثر اتساعاً وأكثر تعقيداً.

والمتلقي الأوروبي يريد تمييز نفسه عن تلك المخلوقات التي تقطن الأماكن «الأخرى». وهذا التمييز يقوم على أسس متعددة.

فهو تمييز حضاري: هؤلاء ليسوا أوروبيين. إنهم آخرون. هم غرباء عنا. وهذه الغربة تجعلهم مؤهلين لأن يكونوا أي شيء نحتاج «نحن» إليه.

وهو أيضاً تمييز طبقي. فالبورجوازية الأوروبية تريد تمييز نفسها عن الطبقات الفقيرة أولاً. وهذا التمييز ينطلق من الاختلاف الجنسي. الفقراء شهوانيون، لا روادع لديهم. ونساؤهم مباحات. وهن أنفسهن يبحثن عمن يشبع لهن شهواتهن. الأمر الذي يفترض أنهن لا يشبعن، أو أن رجالهم لا يتمتعون بالقدرات الجنسية اللازمة «لهن». ولذلك يجد الأوروبي - الذكر - فرصته السانحة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى نساء «الآخرين» في الأصقاع الأخرى التي يتم اكتشافها. فهناك أيضاً يكون الجنس مباحاً وغرائبياً. أي أنه يتضمن كل أنواع الشذوذ - بين الجنس والجنس الآخر، ثم بين الجنس والجنس نفسه، ثم بين الجنس والحيوانات، وأخيراً بين الجنس والأموات.

وهو أخيراً تمييز بين الذات والآخر، أياً كان هذا الآخر. فالآخر موجود، ولكنه غريب. وغرابته تأتي من عقائده، أو من انعزاله، أو من ثباته في مكانه على العادات الأولى التي كانت سائدة في الماضي.

فالشرقي، في نظرهم، إنسان ثابت غير قابل للتطور. وهو ما يزال يعيش مثلما كان الإنسان البدائي يعيش. أو، على الأقل، مثلما كان

يعيش الناس أيام الكتاب المقدس حيث هو المرجع الأول والأكثر «مصداقية».

ولهذه المسألة أهميتها. فالعالم منقسم إلى بدائيين ومتحضرين. وهذا التقسيم يمتد، الآن، إلى الأيام الأولى للعبرانيين. فهؤلاء كانوا يجلبون معهم حضارة وديناً. بينما كان السكان الأصليون، مثلهم مثل السكان الأصليين في أي مكان تم اكتشافه لاحقاً، همجاً وبدواً وبدائيين ووثنيين.

وهنا تتكرر المسألة. ففي كل مكان يصل إليه الأوروبي هناك أقوام تعيش حياة غريبة. وغرابتها الأولى لا تقف عند الأرض والإنتاج ونمط الحياة، بل تشمل الجنس أيضاً. والجنس يجب أن يكون غريباً عند أقوام غرباء: غرباء في كل شيء، حتى في أشكالهم.

ولم يكن الدليل التجريبي ببساطة وثيق الصلة ببناء تلك المعرفة. وإخفاق المستكشف تلو الآخر في العثور على الأمازونيات المسترجلات أو عديمي الفم، أو ذوي الرؤوس الكلبية أو المشوهين، أو ذوي الأقدام الوركية الذين وصفهم القدماء، لم يقوض الإيمان بوجودهم. بدلاً من ذلك، فقد «أعيد وضعهم خارج الحدود الجغرافية المتقلصة للأرض المجهولة، في الفضاء العقلي الأوروبي الباقي المحجوز للأغراب...إن هذا الفضاء قد قام بوظيفته، بمعنى ما، بوصفه سقيفة أوروبا، بوصفه مكاناً يمكن أن ينفى إليه المخيفون والمنفّرون والفاحشون وذوو الأشكال المضحكة. الفوضى التي جعلت نظام أوروبا المتخيل ممكناً».

وهذا ينسجم مع الحديث عن المرأة عامة، ثم الحديث عن طبائع

الزنجي والجزائري والصيني وحجم عقله وطول قضيبه وشهوانيته غير المسيطر عليها.

ومن هذه الزاوية أمكن التحدث عن «رحلات غليفر» و«روبنسون كروزو» و«بلد العميان» و«عاصفة» شكسبير على أنها توصيفات غربية لأماكن «أخرى» يقيم فيها أناس ذوو أشكال غريبة وطبائع غريبة.

تصف ماري كامبل على نحو فاضح هذه الظاهرة عندما تكتب: «مثل المخطوطة القروسطية والكاتدرائية القروسطية، يمتلك العالم نفسه هامشاً، حيث يكون الغريب الخارج على المألوف حراً في أن يسرح ويمرح؛ لأنه يعدُّ فطرياً على نحو ما خارج نطاق سلطة، أو أقل من أن يثير انتباه أية قوة دامجة. إن الخارج على المألوف، حالما يقع على نحو ثابت في الهامش، يفرض تهديداً قليلاً على النظام المركزي».

فالأعراق المخيفة، التي تقطن القارات الأجنبية الأخرى، كانت تسم الشواش الذي يقع فيما وراء الـ (هنا). والتمييز الآن هو بين الـ «هنا» الذي هو نحن، وبين الـ «هناك» الذي يقيم فيه الآخر.

وبالتالي فالكائنات الخرافية في الخرائط لم تكن تعني غياب معرفة الآخر، بل على العكس من ذلك، تمثل نوعاً محدداً من المعرفة. وهو أن سكان تلك المناطق لم يكونوا مجهولين، بل بالأحرى كانوا معروفين بأنهم وحوش خرافية.

فالبلد الأجنبي (الغريب) هو ما ليست عليه أوروبا. إنه النقيض للصرامة المحترمة والاعتدال البرجوازي.

في السطر الافتتاحي من رواية هارتلي التي تحمل عنوان «الوسيط»

يقول الراوي: «الماضي بلد أجنبي. إنهم يفعلون الأشياء على نحو مختلف هناك». ورأى أن الغرائبية الزمنية هي بمنزلة «هروب من الحاضر التعيس والخسيس» إلى «الأمكنة الأخرى وأزمنة الحدث ذات مرة»...

وهذا ما يردد صداه السير فريديريك تريفز الذي أعلن أن «القرى البدائية ربما لا تختلف إلا قليلاً عن القرية في أيام المسيح».

الأخرنة والنزعة الاستعمارية غالباً ما تتلازمان، فإن خطاب الـ «آخر» في أوروبا الغربية في أثناء العصر الحديث لم يكن مجرد ذراع فكري للإمبريالية فحسب، بل إنه، بالقدر نفسه، كما أكد فرانتز فانون وإدوارد سعيد وآخرون، قد أدّى دوراً مركزياً في سيرورة تعريف الذات. هكذا، ففي حين أن النظر إلى الغيروية بوصفها خطابة للسيطرة والهيمنة، وهو صحيح بالتأكيد، إلى حد معين؛ فمن المهم ألا نفقد حقيقةَ أن هذه الخطابة «توجد غالباً في موازاة خطابة لرغبات أكثر غموضاً: خطابة الرغبات أو المخاوف الجنسية، خطابة الحُصارات الطبقية أو الدينية أو القومية أو العرقية، خطِابة التشوش أو النفور من الذات صراحة». إنها، لذلك «ليست موجهة نحو الخارج» تماماً، بل هي «موجهة نحو الداخل أيضاً».

إن تمثيل ملكية الأرض بوصفها استيلاءً على الأجساد الأنثوية يسلم جدلاً بالمقدمة الضمنية القائلة بأن الأجساد الأنثوية هي عرضة للاستيلاء.

فالتوجهان الداخلي والخارجي للخطاب الغيروي يشيان بالكثير في هذه الدراسة.

فالفضاءات الآخرية، أي الفضاءات التي يسكن فيها (آخرون)، وفي الوقت نفسه الفضاءات التي تمنح الآخرين غيرية، قد تم بناؤها، لذلك، جزئياً، عبر وسيلة خطاب الجنسانية. فمن ناحية أولى، تمت جنسنة البلد الأجنبي. ومن ناحية أخرى تم إضفاء الصفة الغرائبية على الجنس. أصبحت الجنسانية أحد المحاور التي يمكن على امتدادها بناء الهوية الذاتية والغيرية.

الخطاب الأجانبي لم يكن في الواقع أكثر من مجموعة من المجازات ينجز كل واحد منها وظيفة معينة في عملية تعريف أوروبا لذاتها من خلال الأَخْرَنَة.

فعلى سبيل المثال، إن مجاز المرأة الشرقية القذرة كان أساسياً لكل من وعي البرجوازية الأوروبية الصاعدة لذاتها بوصفها نظيفة ولائقة، والجهد الإمبراطوري الذي برر نفسه جزئياً من خلال ادِّعائه بأنه يجلب الصحة والرعاية الصحية إلى المستعمرات البدائية.

ومن ناحية أخرى، فإن تركيز الخطاب الاستشراقي على الحمامات التركية قد خدم وظيفة تصوير المرأة الشرقية على أنها منهمكة جداً، وعلى نحو مغالى فيه، بجسدها. ومن هنا، فهي شهوانية، فاسقة. وهذا، مرة أخرى، خلافاً للبرجوازية الأوروبية المجدّة، المضحية بنفسها، وغير الجنسية أساساً...

وعلاوة على ذلك، فإن هذه الجنسانية المتأصلة قد عملت ضد قدرة الآخر على حكم نفسه، ومن ثَمَّ، فقد خدمت كحجة لمصلحة الاستعمار.

وهي ممارسة لا تزال حية حتى هذا اليوم في الثقافة السياسية

الأمريكية المعاصرة. فالعقلية الأمريكية، والتي هي امتداد للعقلية الغربية الاستكشافية الاستعمارية وتطوير لها، لا يرى في الجانب «الآخر» من العالم إلا ما هو غرائبي ولا إنساني. وبالتالي فإن من «حق» الأمريكي، ومن «واجبه»، أن يسعى إلى تطوير هذا الجانب على طريقته، التي تكون أحياناً دفاعاً عن حقوق الإنسان، وأحياناً دعوة إلى الديموقراطية، وكثيراً ما تلجأ إلى الحرب أو الانقلابات الدموية. أية صيغة لجعل العالم «الآخر» أكثر انسجاماً.

تقدم آنيت كولودني تقصياً رائعاً لهذه الكنايات وغيرها من الكنايات الأنثوية الأخرى الكثيرة عن أرض أمريكا الشمالية. هذه اللغة المجازية حجبت العلاقة الاستعمارية عن طريق جنسنتها، فالمستعمِر المذكر والمستعمَرة المؤنثة صُوِّرا في لقاء جنسي، أي، طبيعي بيولوجي.

في المقابل، إن إفريقيا وأمريكا في عريهما تشهدان على هيمنة الأنثوي فيهما، وتمثلان الدول البربرية التي، مع ذلك، تكون مليئة بالكنوز. ولكن من أجل أوروبا نفسها...

لاحظت أليسون بلنت أن كتّاب الرحلات في القرن التاسع عشر استخدموا في أغلب الأحيان الصور الجنسية لخلق وتعزيز المنزلة البطولية لكثير من المستكشفين والرحالة الذكور الذين كتبوا عن فتح واختراق القارات الخطيرة، المجهولة، المتميزة غالباً بخصب الخضرة المحلية والنساء...

الأرض عذراء وشرسة. والمستعمِر عاشق مرغوب بحماسة ومرّوض للجموح المقاوم. «إن القولبة القديمة للمرأة الطفلة، العذراء والعاهرة، يتم تجنيدها لتطبيع العلاقة الاستعمارية».

هذه الازدواجية بين الفتحين الجنسي والاستعماري أدت عدة أدوار في وقت واحد. فمن ناحية أولى، أطَّرت المشروع الاستعماري ضمن سياق معترف به، سياق السيطرة الجنسية للرجل على المرأة، ومن ناحية أخرى اختزلت جُزْماً سياسياً معقداً يحتاج إلى الشرعنة. وهو جرم السيطرة القومية على شعوب أخرى في مناطق أخرى.

لقد كان ذلك هو الينبوع الذي شرب منه الرجال بعد عبور الأرض القاحلة لمغامراتهم، والمرآة التي سعوا إلى التعرّف على أنفسهم فيها. هم هكذا لأنهم رجال - ذكور. والطرف الآخر يجب أن يكون أنثى أو مخنثاً.

فالرأي الذكوري يقول إن المجتمع الطبيعي لا يلد إلا الذكور. ولكن هناك ولادات ناقصة أو مشوهة تأتي بنتيجتها نساء إلى الدنيا، مثلما يمكن أن يأتي المنغوليون أو المشوهون أو الأجنة الميتة. فالنساء هنا هن «الجهيض المنحرف».

ولكن الصورة لا تظل على حالها. إنها تتغير وفق تطور العلاقة بين المستكشف والبلد المكتشف. ففي البدء هو مكان غرائبي، مليء بالجنس والشذوذ. وبالتالي يجب أن يكون الرجال «هناك» متوحشين وغرباء. وهذا يعني أنهم ضعيفون وغير مكتملي الجنسية. وهو الأمر الذي يبرر ويفسر اندفاع النساء «هناك» نحو الجنس.

ولكن هؤلاء الأصلانيين الذين كانوا يُصورون حتى الآن بوصفهم ضعفاء ومتخنثين يصبحون فجأة مغتصبين ووحشيين. مثلما حدث في أي بلد انتفض أهله ضد الوجود الاستعماري. وهنا يتدخل علم آخر

ليقرر أن الناس «هناك» عدوانيون بطبيعتهم. وهذا ما يجعلهم مصدر خطر على النساء الأوروبيات.

فمن المثير للسخرية أن المؤسسة ذاتها - الزواج المبكر في الهند - التي كان ينظر إليها على أنها تجسد البطريركية - السلطة الأبوية - الشرقية قد حُولت فجأة، وببراعة استطرادية إلى سبب للخنوثة. ثم حين انتفضت الهند، الراضخة حتى ذلك الوقت، ضد الغزاة، أعيد النظر في شخصية الهندي المسالم المخنث الساعي إلى الزواج المبكر. بهذه الطريقة، اختزل الكفاح ضد الاستعمار إلى وحشية همجية، والإجراءات القمعية المتخذة ضده أُضفيت عليها الشرعية بوصفها دفاع الرجال البريطانيين عن شرف نسائهم وسلامتهن.

ثم تأتي النظرة الأخرى إلى المرأة ذاتها. ومن خلال لباسها وزيها هذه المرة. فالحجاب المميز للمرأة الشرقية المسلمة يكتسب معاني تكمل الصورة النمطية الموصوفة سابقاً.

ويظهر في السيرة الذاتية لجياكومو كازانوفا: «إن أكثر النساء التركيات محافظة تكتسي حشمتها على وجهها فقط، فما إن يُغطى هذا الوجه حتى تصبح واثقة من أنها لن تخجل من شيء».»

أتساءل إن كان من قبيل المبالغة أن نرى في هذه الكلمات تعبيراً عن الحجاب، الذي عرَّفه رجال غربيون كثيرون بوصفه حاجزاً مانعاً، ورمزاً للكنوز الإيروتيكية المخبأة وراءه. إنه يقدم له المرأة خلف حاجز «حريم» آخر. وهذه المرة من خلال لباسها ذاته، وليس بالضرورة من خلال «الحريم» - المكان.

بعبارة أخرى، إن دو لاكروا قدم، في الواقع، لقرائه جسداً من القصص ملفوفاً، إذا جاز القول، بحجاب يشهد على جنسانيته المغرية وفي الوقت نفسه يحميه من النظر.

وقد لعبت هذه الصورة للمرأة المحجبة دورها في تأكيد موقف الفرنسي من النساء المحجبات في الشرق الإسلامي. وهكذا في حين أن التفاصيل الجنسية لهذه القصص كانت تدغدغ أحاسيس القراء، فقد ساهمت أيضاً في إنتاج الشرق بوصفه (آخر) فرنسا، مكاناً تأسست غيريته عن طريق تقاليده وديانته بقدر ما تأسست عن طريق ممارساته الجنسية.

وكان لا بد من التطرق أيضاً إلى الزواج المختلط والمتوقع بين «هذا» الجنس والجنس «الآخر». فليس الرجل وحده من يمكن أن يحلم بـ «الآخر». المرأة الأوروبية أيضاً يمكن أن تحلم به. وهذا الحلم قد يوصل إلى العلاقة العابرة أو الزواج من «الغريب». وهذا كله اعتداء على «نقاء» الجنس الأوروبي.

لقد كان عطيل وديزدمونة بالتأكيد زوجين متفقين، ومع ذلك، وبسبب انتهاكهما للنظام العرقي الجنسي بكامله في يومهما، فقد كان زواجهما ملعوناً. وعوقب العاشقان بمأساة.

فكلمات إياغو الملتهبة إلى برابانتيو، «كبش أسود عجوز يسافد نعجتك البيضاء»، و«ابنتك يسافدها حصان بربري»، تقدم بعض التبصر بالطريقة التي كان ينظر بها إلى الزواج بين الأعراق في إنكلترا الإليزابيثية.

فمع أن الرغبة الجنسية قد اعتُرف بوجودها لدى بعض النساء، فقد صار ينظر إلى هؤلاء النساء على أنهن يفتقدن إلى الاحتشام والأخلاق بحكم الأصل الطبقي أو المنشأ الإثني أو العرقي. لذلك كانت جنسانية النساء (الأخريات) بمن فيهن الأوروبيات من الطبقة العاملة والأصلانيات غير الأوروبيات، مكوناً مهماً من مكونات بناء الذات للبرجوازية الأوروبية. فقد سمحت للأوروبيين الغربيين أن يتنكروا للخصائص المميزة التي يعدونها غير مرغوب فيها لديهم بعكسها على الآخر.

بهذه الطريقة فإن «الأنماط المقولبة النصية التي تصور الشرقي بوصفه آخر قد أدت وتؤدي وظيفة توحيدية من أجل الثقافة التي أنتجتها. ثقافة تنكر تلك الصفات التي تهدد أو تقوض صورتها الذاتية وتسقطها على جماعات من خارج الثقافة أو على جماعات هامشية كالنساء، من داخل الثقافة». لقد تم بناء الاختلاف الجنسي للبرجوازية الأوروبية ليس فقط في تضاد مع الرجال، بل، بالقدر ذاته من الأهمية، في تضاد مع النساء اللواتي وُصم أصلهن الطبقي أو العرقي، أو سلوكهن الاجتماعي، بأنه لا أنثوي.

تكتب أوما تشكرافارتي إن تفسخ الحضارة الهندوسية والوضع المدقع للنساء الهندوسيات، اللواتي يحتجن إلى «حماية» و«تدخل» الدولة الاستعمارية، كانا مظهرين من مظاهر السياسة الاستعمارية. أما المظهر الثالث فكان «تخنث» الرجال الهندوس الذين كانوا غير صالحين لحكم أنفسهم. بناءً على هذه الاعتبارات كلها أمكن تسويغ الحكم البريطاني في الهند على أسس التفوق الأخلاقي...

وهكذا فإن اضطهاد النساء وتخنث الرجال، المكونين التوأمين لمجاز الاستبداد الشرقي، قد وفرا الأساس المنطقي للاستعمار. إن كون الشرق قد حكم تاريخياً بالاستبداد، متحداً مع الأطروحة القائلة بأن الدول الشرقية كانت تعيش في سبات وتفسخ، قد أوحيا بالحاجة إلى فرض حكومة معقولة من الخارج.

ومن أفضل من الغرب للقيام بذلك؟

لقد بيّن نورمان دانييل كيف أن مؤسستي تعدد الزوجات والطلاق الإسلاميين، إضافة إلى بعض الموتيفات الدينية، مثل الجنة، قد فسرت بإلحاح من قبل المجادلين المسيحيين القروسطيين بوصفها برهاناً دامغاً على أن الإسلام دين حسي يهب معتنقيه حرية جنسية لا حدود لها، ولذلك فهو دين زائف.

ولعل الحوارية التالية تحدد الموقف من المرأة، وتصور موقف الإسلام منها:

س: لماذا خلق الله العظيم النساء في الدنيا؟

ج: لتقديم المتعة للمسلمين ولإعطائهم فكرة عن الجنة.

ولم يتوقف الأمر عند تلك النظرة الخاصة إلى «جنسانية» الآخر. فهناك جوانب أخرى في هذه الجنسانية لم يتردد الغرب المستكشِف من استخدامها. ومن ذلك الجنسانية المثلية.

فالجنسانية المثلية كانت هي الأخرى الموضوعة الناظمة المركزية في حياة شخص مثل لورانس وكتابته. وترى كاجا سيلفرمان بتحليل كتابه «أعمدة الحكمة السبعة» أن النزعة القومية العربية مرتبطة ارتباطاً

حميماً بالجسد الذكري في خطاب لورانس. وتقول: «إن ارتباطه التخيلي بسلسلة من الشخصيات البدوية يصبح ممكناً مع حقيقة أن كل واحد على حدة يتكشف له في نقطة ما ضمن تشكُّل ليبيدي مطابق لصورته الاستيهامية الخاصة به... هكذا، فإن تورط لورانس في المشروع الاستعماري، ونشاطاته في أثناء الثورة العربية، التي لم تكن دائماً في توافق تام مع المصالح البريطانية، لم تكن لها علاقة بمجاز الشرق بوصفه امرأة، بل كانت الصلة «إيروتيكية مثلية» بالكامل».

ولن نتصور بأية حال أن هذه الصورة المكرسة للجنس لم تكن تلقى رواجاً بين قرائها. لقد كان الغرب في حاجة إليها لكي يتعرف على نفسه من خلال هذه القصص ويميزها. ولكنه في الوقت ذاته كان في حاجة إلى الاطلاع على الغرائبي الموجود في أماكن أخرى. وهذا الغرائبي يمكن تصويره بشكل جيد من خلال الادعاء بالقيام بالرحلة أو من خلال الادعاء بالترجمة. ولهذا ظهرت ترجمات عديدة لكتب متوهمة كتبها كتاب متوهمون «كانوا» يعيشون «هناك»، أو كتاب أصليون عاشوا «هناك» تحديداً.

وحين كتبت كتابي عن «نحن... دون كيشوت» لم تكن هذه الفكرة قد خطرت لي. وهي أن الكتاب كانوا، في كثير من الأحيان، يدّعون أنهم يترجمون عن كتاب آخرين هم من أبناء المنطقة ذاتها التي يكتبون عنها. ولذلك ادعى سرفانتيس أنه يترجم قصته «دون كيشوت» عن كتاب لكاتب عربي اسمه «سيدي حامد بن الأُيّليّ المؤرخ العربي». حتى أنه يبدأ بعض الفصول على النحو التالي: «يروي سيدي حامد

بن الأيل المؤلف العربي المنتشاوي في هذه القصة الرائعة الهائلة المتواضعة العذبة الخيالية...».

فقد انتشرت الترجمات المنتحلة التي يدعي مترجموها أنهم ينقلون عن كتابات لكتاب آخرين «أصليين». وهذه الكتابات مليئة بالفحش والفجور، إلى درجة أن «المترجم» يعتذر من قرائه.

ففي كتاب هكتور فرانس الذي ترجم إلى الإنكليزية أولاً تحت عنوان «تأديب منصور» وفيما بعد تحت عنوان «المغامرات الغرامية للشيخ منصور». يحذر الراوي القراء الأوروبيين من أن العواطف الغرامية لشخصيات الرواية ستكون بعيدة عن فهمهم تماماً. «أنتم يا أهل الشمال، ليس في وسعكم أن تفهموا هذه الزوابع من العاطفة الملتهبة. ففي بلادكم الباردة، يكون الحب قزماً سقيماً، إنه يجعل منكم عبيداً أذلاء، ذوي رؤوس محنية وعيون مطرقة. لكنه مختلف جداً مع أبناء الجزيرة العربية، الذين تلسعهم الشمس الحارقة بهبة من اللهب فتشعل فيهم الدم».

اتخذ فرانس هذه الموضوعة مرة أخرى في مقدمة مجموعته من القصص القصيرة التي ترجمت إلى الإنكليزية بعنوان «المسك والحشيش والدم» Musk, Hashish and Blood حيث كتب: «إن العالم الكبير، والجنس البشري عموماً، لا يمكن الحكم عليه بمعيار الناس المألوفين كل يوم الذين يمضون حياتهم بأكملها ضمن مشهد برج كنيستهم. باختصار، إن أي غربيين يجرؤون على القيام بمغامرة إلى الشرق الغريب ينبغي لهم أن يُعدّوا أنفسهم؛ لأنهم

سوف يصطدمون بانفعالات نارية لا يمكن فهمها، وعواطف جامحة وممارسات جنسية غريبة».

وهكذا غزت الترجمات المزيفة أوساط القراء (والقارئات) الأوروبيين. وكلها تدعي أنها تصوير لواقع الحال في «تلك» البلدان «الأخرى»، ولكن هذه المرة بأقلام أبنائها.

والخلاصة:

إن الجنس الذي يحيط بالشرق هو جنس مختلق موضوع. لأن الشرقي لا يختلف، جنسياً، عن «غيره» الأوروبي. وكذلك فإن النظرة الجنسية المردودة من الشرق إلى الغرب - والتي تصوره غرباً منحلاً وغير أخلاقي، وتصور الشرقي فارساً مطلوباً ومرغوباً - هي نفسها صورة مختلقة تريد أن تنتقم لنفسها من هذا «الآخر».

والمتابع الآن لما تنتجه ماكينة الإنتاج الفني عن العرب والشرق عموماً سيرى أنها تكرار للصورة التي سبق لها أن أنتجت في ذلك الماضي.

وفي الختام لا يسعني إلا القول إن هذا الكتاب إضافة حقيقية لمكتبتنا العربية. إنه يساعدنا على فهم الطريقة التي تم تصويرنا فيها في ذهن ذلك الغربي. وابتداء من البدوي آكل الجراد، إلى «الشيخ» ذي الحريم والشذوذ، إلى نساء الحريم أنفسهن بإباحيتهن وشذوذهن أيضاً، هناك صورة واحدة متكررة هي أن الغربي قد رسم صورتنا بما يساعده على تكريس نظافته وتميزه عن بقية شعوب الأرض. وقدم لنفسه بالدرجة الأولى صورة تبريرية تساعده على تفسير تعامله المهيمن على بقية شعوب الأرض.

القبلة
في التاريخ والأدب وعلم النفس والسياسة

مع أننا كلنا نقبل ونمارس التقبيل ونتلقاه بين حين وآخر، إلا أن القبلة تعتبر من أصعب الموضوعات للشرح. لا تستطيع أن تشرح لإنسان ما هي القبلة لأنها أكثر من الحركة الجسدية في الشفتين. إنها شحنة انفعالية وشهوانية وعاطفية. وهي «ما يحدث»، وليست ما يوصف. ولعل الحركة المواكبة للقبلة، قبلها وخلالها وبعدها، هي ما يصعب وصفه نظرياً. ولكن بعضهم مثل قيس (مجنون ليلى) يبرع إذ يقول:

إذا سُمْتُها التقبيلَ صدَّت وأعرضتْ
صُدودَ شُمُوسِ الْخَيْلِ صَلَّ لجامُها
وعضَّتْ على إبهامها ثَمَّ أومَأتْ
أخافُ عيوناً أن تهب نيامها

وأول مقاربة مقبولة لغوياً للتقبيل بالعربية تأتي من القبول والإقبال والاستقبال والمقابلة والتقابل. والقُبُل عكس الدُّبُر.

والشاعر الأبرع في إيراد اشتقاقات جذر (قبل) هو بهاء الدين زهير:

وزائـرَةٌ لـم أدرِ إذْ أقبَلَـتْ أثَغْرَهـا قَبْلْـتُ أمْ عِقدَهـا

تَمْنَعُنـي تَقبيـلَ أقدامِهَـا لكِنّهـا تَبـذُلُ لـي خَدّهـا

حَسناءُ في الحُسنِ لها المُنتَهَى لا قَبلَهـا فيـهِ وَلا بَعدَهـا

وعلينا، في البدء، أن نميز بين العناق والقبلة. فالعناق هو الإحاطة بالعنق، وهو غير التقبيل. أي أنك قد تعانق ولا تقبل.

أما التقبيل فهو تقديم الذات. وهي موقف من متلقي القبلة. وفي المواقف غير الجنسية لا يطلب المقبل شيئاً مقابل قبلته. فالمقبِّل يقدم الولاء والطاعة والاحترام ويعبر عن الحب. ولكن في القبلة الجنسية يطلب المقبِّل بمقدار ما يقدم.

ففي الحالة الأولى تستطيع أن تقبل يد الأب أو السيد أو الشيخ دون أن يفرض عليه هذا التقبيل شيئاً. وقد تقبل مريضاً تعوده، وقد تقبل ميتاً تودعه. ولكن حين تندفع لتقبيل امرأة فأنت تقدم رغبتك. وتفرض عليها القبول أو تنتظره، أو تتوقعه، منها. وبالتالي يصبح تقبل القبلة موافقة على أمور أخرى، قد تكون الجنس، وقد تكون الاعتراف بالحب. وحين يرفض القبلة طرف ما يكون هذا معناه رفض الطرف الآخر كله، أو رفض تحويل العلاقة إلى غير ما هي عليه الآن.

ومن المعاني الإضافية للتقبيل، حتى الجنسي منه، معانٍ مشتقة من الحالة التي بين الرجل والمرأة. يقول أحدهم: «قبلتني بعنف كأنها كانت تبحث عن ماضينا بلسانها».

وتقول الموسوعة البريطانية عن الموضوع: للقبلة بوصفها شكلاً

للتحية والسلام تاريخ طويل في الحضارة الغربية، مع مرجعيات تعود إلى العهد القديم والإغريق والرومان والشعوب الجرمانية. وكان المسيحيون الأوائل يتبادلون التحية بقبلة. وهذه «القبلة المقدسة» ما تزال تظهر في الطقوس الكاثوليكية. فهناك مثلاً مطران يقبل قساً حديث العهد، وهو نفسه يتلقى قبلة حين يتم تكريسه. وفرسان العصور الوسطى يُقبَّلون عند ترسيمهم فرساناً. وظلت عادة تقبيل العروس شائعة في حفلات الزواج الغربية. ولذا فإن للتقبيل العلني بقصد التحية تاريخاً طويلاً في الغرب. ونادراً ما يمارَس ذلك في شرق آسيا، حيث الانحناء يؤدي وظيفة التحية كاملة. ولكن هذا الانحناء، وخاصة عند الاعتذار، يرتبط بالتقبيل. فالرجل يمد يده إلى قدم السيدة التي يريد أن يعتذر منها، ثم يرفع يده ويقبلها، ليوحي أنه كان يرغب في تقبيل قدمها. ولا نظن أن الاعتذار في هذه الحالة حول خطأ فادح، بل إنه يحدث حتى حين يدوس رجلها بالخطأ، أو يحرك رجله فتمس ثوبها، أو أي خطأ عابر من هذا القبيل.

وقد ظل التقبيل في الشرق محدداً في الخلوات الخاصة بين الجنسين. ثم، بتأثير الثقافة الغربية صار التقبيل العلني أكثر وروداً في كل من اليابان والصين في أواخر القرن العشرين.

واتخذ التقبيل بوصفه وسيلة لإظهار المشاعر أشكالاً عديدة في الثقافات غير الغربية. ففي الأسكيمو والمجتمعات البولينيزية التقليدية كانت القبلة تتضمن حك الأنفين، بينما في جنوب شرقي الهند يتم ضغط الأنف على خد الشخص الآخر مع الاستنشاق العميق.

والتقبيل العميق الذي يتم استخدام اللسان فيه، يحدث عادة

للتحريض أو الإثارة الجنسية. ويقتصر التقبيل كمحرض جنسي على الإنسان وحده بين الثدييات. وقد تولد ذلك من وضعية المواجهة بين الطرفين مع استخدام الذراعين للضم.

وتشغل القبلة مؤخراً عناوين كميات متزايدة من الكتب. بعضها أعمال إبداعية (روايات ومسرحيات وقصائد). وبعضها كتب تاريخية أو كتب في التحليل النفسي أو الدراسات الاجتماعية. وقد أعدت الدارسة النفسية (سيلفيا بابين) عام 1984 أطروحتها للدكتوراه في شيكاغو حول التقبيل وعلاقته بالإشباع الجنسي والإشباع الأمومي. وأهم ما اكتشفته هو قلة من اهتموا وكتبوا حول الموضوع.

جاءت أقدم الإشارات إلى التقبيل في الكاما سوترا (الكتاب الجنسي الهندي الكلاسيكي، والذي يشبه «رجوع الشيخ إلى صباه» في الثقافة العربية). ثم جاء ذكر القبلة في الشعر الروماني.

وفي الثقافة العربية الإسلامية يروي (أنس) أحد رواة الحديث الشريف أن رجلاً قال: يا رسول الله، الرجل يلقى أخاه أو صديقه، أينحني له؟ فقال: لا. قال أفيلتزمه ويقبله؟ قال: لا. فليأخذ يده ويصافحه.

وقال رسول الله: من قبَّل بين عيني أمه كان له ذلك ستراً من النار.

وعن عائشة رضي الله تعالى عنها: قالت: جاء أعرابي إلى النبي فقال: أتقبلون صبيانكم؟ فوالله نحن نقبلهم. فقال النبي: أو أملك أن أنزع من قلبك الرحمة؟

ولكن هناك منع يصل إلى تحريم تقبيل الآخرين وخاصة الصبيان المرد.

وجاء في صحيح أبي داؤود: كان الرسول يقبل بعض أزواجه ولا يتوضأ.

وعن عائشة (في البخاري ومسلم وأبي داؤود والترمذي والشافعي): كان يقبل وهو صائم ويباشر وهو صائم، وكان أملككم لإربه.

وفي الثقافة العالمية خطرات كثيرة مبعثرة. نذكر بعضاً منها:

يقول توماس ميدلتون: أبطأ القبل هي التي تتسبب في السرعة الأكبر.

ويقول اللورد بايرون، في «دون جوان»:

قبلة طويلة طويلة، قبلة شباب وحب وجمال،
تركيز شامل كالأشعة
في محرق واحد يشتعل من الأعلى.
قبل كهذه، وهي تنتمي إلى الأيام السالفة،
حيث القلب والروح والأحاسيس في تماوج منسجم
مع حمم الدم والنبض يتعالى.
وكل قبلة هزة قلبية - فقوة القبلة،
على ما أظن، يجب أن تعرف من طولها.

ويقول نيد واشنطن في «قلبي المجنون»:

هناك خط يفصل الحب عن الإعجاب
مما يصعب تمييزه في أمسية كهذه.
لأن كلاً منهما يمنح الإحساس ذاته
حين تغرق في سحر قبلة.

ولكن تظل الدراسات العلمية للتقبيل نادرة. وقد أعطت الباحثة أسئلة إلى مئة رجل ومئة امرأة (ليسوا متزوجين أحدهم من الأخرى). وكانت النتائج التي توصلت إليها كما يلي:

المتزوجون المنسجمون في المجتمعات الغربية يقبّلون وسطياً أربع إلى خمس مرات يومياً. ويشتمل الرقم على القبل الجنسية وقبل المجاملات والتحيات.

إن للقبلة دورها المهم في إشباع حاجات نفسية من خلال تحقيق التماسّ الأليف: «للتقبيل علاقته القوية بالتواصل والتآلف».

ولكن السؤال الأساس هو لماذا يقبّل الناس؟

تقول الباحثة: «التقبيل يعزز العلاقة أكثر من الفعل الجنسي. ولهذا يلاحظون أن المومسات يفعلن أشياء عديدة وغريبة لزبائنهن؛ ولكنهن يحجمن عن التقبيل».

وأشهر كتاب إبداعي يحمل عنوان «القبلة» كان رواية صدرت في أمريكا لكاترين هاريسون. والرواية، كما تقول المؤلفة، كتبت بتشجيع من زوجها حين اعترفت له أنه كانت هناك علاقة غير طبيعية بينها وبين أبيها. وكان أبوها قد هجر الأسرة وهي في السادسة من عمرها وتركها لتعيش مع أمها. وقد بدأ الأمر حين التقت بأبيها، بعد أن صارت صبية. وعند انتهاء اللقاء الأول ودعها أبوها. ففاجأها بأن قبلها على فمها. ثم تطورت العلاقة إلى الجنس. وزوجها، الذي يفهم ألاعيب النشر والسوق الأدبية، أقنعها بأن تكتب رواية عن الموضوع، لأنها ستكون صدمة للقراء. ولكنها ستكون صفقة مربحة تجارياً. فهذا النوع من الكتب هو الذي يجتذب الناس فيشترون الكتاب.

وهذا ما حدث فعلاً. فباعت الرواية ملايين النسخ.

وليس الأمر متعلقاً بموقف في عمل إبداعي فيه قبلة. بل المسألة أن القبلة ذاتها وتأثيراتها ومعانيها صارت هي الموضوع بالنسبة إلى باحثين ودارسين وعلماء نفس ومحللين. أي أن موضوع القبلة ذاتها بين الرجل والمرأة - والتقبيل في الفم تحديداً، وهو غير التقبيل في أماكن أخرى - هو الذي صار يستأثر باهتمام الدارسين (الاجتماعيين والنفسيين) بعد أن كان مقتصراً على الفن والأدب.

وقد عقد في لندن أيضاً مؤتمر حول دور التقبيل في التاريخ. وكان تنظيم المؤتمر بإشراف مركز بيدفورد الملكي في هولواي. وهو في الأصل مؤتمر عن تاريخ النساء. وقد دارت مناقشات حول مكانة التقبيل في الفن والثقافة منذ اليونانيين والرومان حتى الباريسيين في الخمسينيات. وحددوا أن القبلة «عمل ذو أبعاد كبيرة سياسية واجتماعية وثقافية». واهتم المؤتمرون بتدارس معاني القبل. فهناك قبلة تعني: «مرحبا». وأخرى تعني: «أحبك». وثالثة: «أنا معجب». ورابعة تعني: «أريد ممارسة الجنس معك».

وهناك في لندن «يوم التقبيل الوطني» يقام في تموز.

وما يشغل الناس ليس العلاقة الشرعية أو غير الشرعية الناجمة عن التقبيل. فما كل تقبيل هو علاقة حرام، كما في رواية كاترين هاريسون. وحتى ليس كل تقبيل محملاً بالمعاني الجنسية. فأشهر قبلة في التاريخ هي قبلة يهوذا التي ارتبطت بالغدر والخيانة. وهذه قبلة من يهوذا على خد السيد المسيح. وهناك تقبيل الأصدقاء (من الجنسين) وتقبيل المجاملات، وتقبيل المقدسات (الكعبة والحجر

الأسود، وتقبيل القرآن، وتقبيل تراب الوطن والعلم الوطني، وتقبيل الخبز الواقع على الأرض)، وتقبيل الأم لطفلها. وهناك قبلة مصاص الدماء (وهناك بعوضة مختصة بامتصاص الدم من المناطق المحيطة بالشفتين واسمها «البعوضة المقبلة». ثم القبلة في الهواء، وقبلة الاعتراف بالحب، وأغنية ألفيس بريسلي الشهيرة: «إنها الآن وإلا فلن تكون. قبلني الآن ولا تنتظر. فغداً سيكون قد فات الأوان». وإضافة إلى ذلك قبلة الوداع. يقول اللورد بايرون: «طالما أنه ليس هناك أمل، فلنقبل ولنفترق».

وهناك قبلة الروح. وهي قبلة الفمين المفتوحين التي تسمح بالتقاء اللسانين، وتسمى «القبلة الفرنسية».

وقبلة الموت: تسمية للعلاقة التي لا تنفصم عراها إلى الأبد.

و... قبّل واحكِ: تعبير عن الثرثرة والغيبة وفضح الأسرار.

وهناك تقبيل الحنان وتقبيل اليد وتقبيل القدم وتقبيل الكتف. وكما أن للقبلة ارتباطاً غير واضح بالعلاقة الجنسية في بعض المجتمعات أو المراحل من العمر. فعدم توفر الثقافة الجنسية يجعل بعض الفتيات يتخيلن أن القبلة ستجعلهن يحملن.

وتقبيل مكان الألم وخاصة للأطفال: بوس الواوا. وهذا يحمل معنى المساعدة النفسية. ثم تقبيل ملابس الميت أو الغائب.

وقد قرأت في مكان ما كتابة غير واضحة عن القبلة الإلكترونية التي تتم بمساعدة الكومبيوتر. ولا أعرف كيف تتم.

والذي يستطيع التلصص أو اختلاس السمع على مجالس النساء

وأغانيهن، وبخاصة في المجتمعات الأكثر تزمتاً، يفاجأ بالجرأة غير المتناهية لهؤلاء النساء في الحديث عن الجنس وتفاصيله وعن القبل حين يكنّ في معزل عن الرجال. ولدينا في ثقافتنا العربية العامية كم هائل من هذه الأغنيات التي بدأت تتعرض للتشذيب والتهذيب مع انتشار العلنية في العلاقات وانتقال هذه الأغنيات إلى المنابر الرسمية (إذاعة وتلفزيون وحفلات علنية). ومن أشهر هذه الأغنيات: «طالعة من بيت أبوها».

ولكن بعد غزو أفغانستان تمكن بعضهم من نشر نماذج من الشعر البشتوني النسوي. وإليكم بعض هذه النماذج المرتبطة بالتقبيل:

تعلم كيف تلتهم شفتي.
أولاً ضع شفتيك، ثم اضغط على خط أسناني برفق.
**** تنازلت لك فقط عن حظوة شفتيّ**
فلا تبحث دون جدوى عن عقدة حزامي.

وهناك إصرار على ذكر تقبيل أجزاء معينة من الجسد. ففي الشعر الباشتوني تكرار الحديث عن الشامات بشكل ملحوظ: قبّل شاماتي.

وفي إحدى الأغاني كشف لما يمكن أن تعنيه القبلة بين رجل وامرأة:

**** يود حبيبي أن يقبض على لساني بشفتيه**
ليس متعة، بل ليمارس حقوقه الثابتة عليَّ.

وفي حوارية جميلة يسأل الرجل المرأة: هل أستطيع أن أقدم لك أية مساعدة؟

فتقول له: تعال قبلني.

وقد انتقلت هذه الأغنيات بالتدريج إلى الغناء العلني.

وفي الشعر العربي تردد موضوع القبلة في أكثر من صيغة. فمن الشاعر الذي قبلها «كما لف منقاريهما غردان»، إلى البحتري الذي يقبل على الخد:

وثنى خده إلي على خو ف فقبلت جلناراً وورداً

حتى جاء بدوي الجبل الذي يعرف أن «الثغر أملأه للثغر أشهاه».

وحتى أم كلثوم حين تفتي للعشاق حول القبلة، في واحدة من أقدم أغانيها، تميز «القبلة إن كانت للمحبوب» أم لغيره.

وهناك تقبيل الإعجاب، كما يفعل الناس حين يهجمون على النجوم أو الزعماء السياسيين أو الدينيين ويقبلونهم. وكذلك تقبيل السياسيين للأطفال الذين يستقبلونهم بباقات الزهور أو يقدمون لهم الهدايا. كما أن التقبيل قد تحول إلى موضة لدى عدد لا يحصى من الزعماء السياسيين في الاستقبال والوداع.

وأشهر قبلة معاصرة اجتاحت الدنيا، يوم لم يكن للدنيا شغل غير تتبع أخبار الأميرة ديانا، هي القبلة التي تبادلتها مع عريسها أمير ويلز على شرفة قصر بننغهام عام 1981. وتناقلتها محطات التلفزيون والصحافة حتى صارت أشهر قبلة معاصرة. ثم صارت رمزاً للتقبيل الخائن.

وفي الخمسينيات كانت فاتن حمامة تصر على أنها لا تسمح بتقبيلها في السينما، لكي تبقى «عذراء الشاشة»، إلى أن سرق عمر

الشريف منها تلك القبلة الشهيرة في فيلم «صراع في الوادي»، والتي أنهت عزوبيته وعذريتها السينمائية، وتزوجا. لتستلم اللقب بعدها الفنانة ماجدة.

والرأي السائد هو أن القبلة ليست مجرد قبلة. فنحن نتمتع بالتقبيل وبمشاهدته، وحتى بالقراءة عنه. بل إن طريقة تصوير القبلة في فيلم سينمائي هي التي تحدد ما إذا كان هذا الفيلم سيصنف على أنه فيلم مثير وإباحي (بورنوغرافي)، أم انه فيلم عاطفي. وكذلك فإن طريقة وصف القبلة في الأدب تحدد أيضاً تصنيف ذلك الأدب ضمن الإباحية أم خارجها. ويصف الكاتب الإيطالي المتميز إيتالو كالفينو القبلة في «تحت شمس جاغوار \ النمر المرقط»، بأنها «حرارة ثعبانين منهمكين في التهام كل منهما للآخر».

وكثرة التقبيل، أو إبداء الرغبة في ذلك، دليل على عمق المحبة والاشتهاء. وللشاعر الروماني كاوتولوس قصيدة يطلب فيها أن يقبل حبيبته مئات المرات، ثم آلاف المرات. والأغنية العربية تقول:

وقبلتها تسعاً وتسعين قبلة

وواحدة أخرى، وكنت على عجل

والتقبيل في الفم يرتبط فوراً بالجنس. ويرى الباحثون أن السبب هو اعتبار الفم مفتاح الرغبات اللفظية والغذائية. فلم لا تكون الرغبات الجنسية أيضاً؟ ويبدأ الأمر، حسب رأي فرويد، بالمرحلة الفمية، حين يكون فم الطفل منبع لذته. وهذا ما يقوده إلى امتصاص ثدي الأم. ويطور آخرون المسألة ويربطون التقبيل في الفم بالرغبة في الالتهام

حسب وصف كالفينو. وهؤلاء يرون أن ذاكرتنا الشفوية تبدأ بالتمسح بالفم على ثدي الأم. ثم تمسح جلد الوجه بجلد الأم.

تغيّر طرائق التقبيل

كان الأمر يتوقف على ضغط الشفاه. أما الآن فيأكل كل واحد فم الآخر أو وجهه أو أي مكان آخر في جسده. ولم يكن التقبيل الشهواني معروفاً في الصين واليابان. ولكنه كان معروفاً عند العرب والهنود (مع أن الهنود ما زالوا يعتبرون أنه شأن خاص وليس من اللائق أن يمارس علناً. مما جعلهم يمنعونه في أفلامهم). وقد بدأ التقبيل في أوروبا على أنه من سلوكيات الأرستقراطية. ولكنه انتشر بسرعة إلى الطبقات الأخرى. والتقبيل عند الأسكيمو يكون بحك الأنف بالأنف. وكذلك سكان جزر الباسيفيكي يحكون الأنوف والخدود والشفاه ويمتصون الألسنة ويعضون الشفة السفلى والخد والذقن وحتى الجفون.

ويقول إدغار غريغيرسن في «السلوكيات الجنسية» إن القبائل الأفريقية لم تكن تعرف التقبيل. بل إن قبائل جنوب أفريقيا تقرف منه لأنه يتسبب في انتقال اللعاب.

ومع الأيام صار طبع ثلاث قبل على الخد رمزاً للثالوث. وكان التقبيل الديني المسيحي يتلخص في تقبيل الخاتم.

وفي كثير من البلدان والثقافات يبدو عدم التقبيل عند اللقاء والوداع نوعاً من الجفاء وخاصة بين الأقارب. ولكن حين قام الأمير شارل بتقبيل شقيقه أندرو لفتت الصحافة الانتباه إلى التردي الأخلاقي في العائلة المالكة، ولمحت إلى الشذوذ الجنسي.

وأخيراً: ما هي القبلة؟

لا جواب لدي.

جربها ثم احك لي عنها.

***

جفلة

كان يمكن لأهل قريتنا أن يفاخروا بانتشار أغنية لم تكن معروفة إلا عندهم، وقد صارت على كل شفة ولسان، وفي كل محطة إذاعية وتلفزيونية.

والأغنية هي «شفتك يا جفلة». فهي لشاعر ربابة من قريتنا، «ديرماما»، واسمه محمد الأسعد. وكان الرجل يرتجل الأغاني والعتابا في السهرات والحفلات القروية. ولم يكن صاحب صوت جميل. فكان يرافقه محمد الشاعر ذو الصوت الرنان وعازف الربابة المتميز (وهو بالمناسبة زوج خالتي).

وكان هذان الرجلان يترافقان دائماً. وحين لا يُدعيان لإحياء الحفلات والسهرات في القرى وبعض المدن، كانا يحملان ربابتيهما ويجولان في القرى فينزلان ضيوفاً على وجهائها أو على الحفلات أو الأعراس التي يصدف أن تكون مقامة أصلاً. ولم يكونا وحدهما من يفعل ذلك بل إن كثيرين من أبناء ديرماما عُرفوا بالغناء والارتجال. وكان خبر مجيء «شعّار ديرماما» يلهب الحماس في أي مكان. ويدعو إلى التفاؤل بانتعاش الحفلة.

وديرماما قرية جبلية شديدة الانحدار في السفح الشرقي الأخير من جبال العلويين، وتطل من جهتها الشمالية على سهل الغاب.

المهم؛ كان محمد الأسعد على بيدره «يدرس» حنطته. وابنته جفلة تقطع الحطب من الأحراج. وحين نقول على البيدر فهذا يعني أننا في شهر تموز أو آب. وفي هذا الحر الشديد حملت الصبية «حملتها» الثقيلة وتوجهت نحو القرية. ولكن كان عليها أن تمر ببيدر أبيها لتجلب له الماء أو الزوادة. وحين وصلت إليه كان العرق يتصبب منها ويبلل جسدها، وكانت الحرارة مع التعب سر الحمرة الجميلة التي صبغت وجهها. أنزلت «حملة الحطب» وجلست لتستريح. وفتحت ثوبها قليلاً لتروح عن نفسها، وربما خلعت منديلها (وهذا كله معناه أنها تفرّعت). فارتجل والدها «شفتك ياجفلة ع البيدر طالعة \ ووجهك ياجفلة يا شمس الطالعة \ قلت لك يا عيني ليش مفرعة \ قالت عرقانة وعم شم الهوا».

وبعد أن ارتاحت قليلاً طلبت من أبيها أن يساعدها في رفع الحملة على كتفيها أو رأسها. واكتشف الأب أن الحطب ثقيل لأنه ما يزال أخضر. فلعن الحالة التي تجبرهم على هذه الأعمال الشاقة. (حملت الحملة وقالت رد لي \ والحطب أخضر ليش متقّلة \ لالعن بو الحطب على ابو المنجلي \ على اللي درّجوا الحطب ببلادنا).

وفرحت البنت بالأغنية فعادت إلى القرية وهي تغنيها على اللحن الذي كان شائعاً: (ميج وميج ويابو الميجانا).

وصارت أغنية جفلة من الأغنيات الشائعة في ديرماما، ثم في

القرى المجاورة، تغنى في الأعراس والحفلات. وحتى حين تغنى خارجها فاسمها «أغنية ديرمامية».

وأضاف إليها الشاعر، والآخرون طبعاً، مقاطع أخرى تتغنى بجمال جفلة، ولكنها بقيت في إطار الأب الذي يحب ابنته ويتغنى بجمالها وهو مشفق عليها من هذا الشغل المرهق (قطع الحطب ونقله سراً إلى القرية لأن الدولة - الورديان - كانت تمنعه وتلاحق الحطابين وتصادر مناجلهم، وقد يُستغل الجبل وعزلته للاعتداء على الحطّابات).

حاولت الاستفادة من هذه الأغنية في بداية التسعينيات بوضعها في مسرحيتي «سفر برلك». ولكن قبل أن تجد المسرحية طريقها إلى المنصة كان المخرج السينمائي الشاب أسامة محمد العائد مجدداً من الدراسة قد أدخلها في فيلمه الجميل «نجوم النهار».

وبين عشية وضحاها - وبعد أن ظلت الأغنية مهملة أكثر من نصف قرن - صارت الآن في كل مربع ليلي وعلى كل شفة ولسان، وأضيفت إليها مقاطع كثيرة، ونسيت جفلة الحقيقية. صارت الأغنية غزلية خالصة، ورخيصة. ولا تكاد تخلو منها سهرة يحتاج الشباب فيها إلى الدبكة والرقص. وهذا هو شأن الفولكلور والغناء الشعبي دائماً: ينتشر ويصبح ملك الناس كلهم.

وفيما أنا الآن أروي حكاية جفلة - وهي ما تزال عجوزاً على قيد الحياة في القرية - خطر لي أن أتساءل: هل انتشار هذه الأغنية هو إحياء لمادة فولكولورية شبه منسية؟ أم أن الطاقات التلحينية قد استُنفدت فراح الجميع يغنون الأغاني ذاتها (مع الهوارة)؟ أم أن هذا الحريق

الاستهلاكي الذي يجتاح حياتنا، والذي لا يشبع قد وصل إلى الجذور وإلى بقايا الهوية وطرحها كلها في أتون الاستهلاك؟ (وكما صرنا نشاهد في الكباريهات والمرابع الليلية الرخيصة استخداماً لأغنيات وطنية وتغنياً بالشهداء أحياناً، وإطلاقاً لشعارات سياسية كانت لها قدسيتها ذات يوم، كذلك صرنا نرى الفولكلور يستخدم لإحياء تلك الليالي).
أم أن هؤلاء الشباب اللاهين والذين تتقلص العلاقة بينهم وبين أي شيء محلي يحتاجون إلى الإمساك بآخر جذر محلي متروك لهم فلم يجدوا إلا بعض الأغنيات والدبكات التي تصلح لمرافقة شبابهم؟ أم أن إحساس بعض أثرياء الطبقة الجديدة بأن وطنيتهم مشكوك فيها فلم يجدوا ما يثبتها، أو ما يساعدهم على ادعاء تثبيتها، إلا التظاهر ببعض المظاهر الفولكلورية والفلاحية أو البدوية في سهراتهم التي تكلفهم كل سهرة منها أكثر من ميزانية وزارة الثقافة؟

قد يكون من الممكن الإجابة عن هذه الأسئلة كلها بالإيجاب، وقد يكون من الممكن دمجها كلها في إجابة موحدة. ولكن «جفلة» لم تعد تعرف نفسها في تلك الأغنية. وكذلك شأن القرية ذاتها التي لم تعد موجودة. وكذلك شأن القرى كلها التي لم تعد موجودة حتى في الأغاني.

استقلال العري

أكبر وهم تورط فيه الرجل هو اعتقاده أنه «يمتلك» المرأة التي يعاشرها. وقد زادت المرأة في توريطه حين راحت تقول له «منحتك» نفسي أو جسدي أو منحتك «أعز ما أملك».

وتفرع عن هذا الوهم وهم آخر متعلق بتفكير الرجل حول جسد المرأة. لقد سعى الرجل إلى حجب الجسد الذي يخصه (جسد زوجته، أو أخته، أو كل ما يعتبره عِرضاً) لأنه يتوهم أن الإنسان يمتلك ما يراه. وبالتالي فإنه يحجب جسد المرأة التي تخصه لكيلا يشاركه أحد في رؤية هذا الجسد، ولكيلا يعد الجسد مباحاً لكل من يراه، فيصبح مستباحاً.

ولكي يستبيح الرجل نساء أخريات تعلم أن يسترق النظر، ويتلصص على المرأة الغافلة عن جسدها، أو المرأة المختلية بنفسها، لكي يحقق امتلاكاً نظرياً للجسد الذي يتلصص عليه.

وانتقل هذا الوهم إلى المرأة من خلال رد فعلها عليه. فقد اختارت الخطوة الأولى في طريق تحرير نفسها بإباحة رؤية جسدها. وذلك لكي تلغي المبدأ الذكوري القائل: إنك تملك ما تراه.

فبدأ التعري في الحياة العامة. لم يعد الأمر سفوراً لتحدي الحجاب. بل صار تعرية مقصودة لإثبات أن الجسد النسوي يحق له أن «يكون»، ويصير حقيقة بديهية ومحايدة. ولا يرتبط الكشف عنه بالجنس، أو بالإباحة، بالضرورة. مثلما أن جسد الرجل حقيقة بديهية ومحايدة ولا يرتبط الكشف عنه بالجنس بالضرورة.

وسارعت دور الأزياء لتقديم ألوان من الثياب والموضات التي تجسّد تفاصيل جسد المرأة من خلال تضييق اللباس وشده حتى إبراز التفاصيل للعين المراقبة أو المتخيِّلة. ثم انتقل الأمر إلى الملابس التي لا تكتفي بالتجسيد والإيحاء، بل انتقلت لتكشف عن الجسد ذاته أو بعض أجزائه «للعين المجردة».

وتفرع عن ذلك ألوان أخرى من الفنون المتعلقة بالملابس وبالتعرية، من لباس المرأة التي تمشي في الشارع، إلى لباس السهرة إلى مايوهات السباحة، إلى ملابس نادلات المقاهي والمطاعم، إلى الراقصات، إلى عارضات الأزياء، إلى مسابقات ملكات الجمال، إلى ملابس التوبلس (كاشفة الصدر)، إلى نوادي العري، إلى التعري بوصف المرأة موديلاً للرسم، إلى التعري للاستعراض والرقص (ستريبتيز)، إلى التعري لتعريض الجسد كله لأشعة الشمس.

وفي بعض البلدان الأوروبية، التي لا ترى الشمس كثيراً بشكل خاص، ما إن يبدو أنه نهار مشمس حتى يسارع الرجال والنساء إلى الحدائق العامة لخلع ملابسهم وملابسهن والتمدد عراة (ربي كما خلقتني) تحت أشعة الشمس، وتحت نظرات الفضوليين العابرين.

وذلك كله يقول على لسان المرأة: ها إن جسدي مباح للرؤية،

ولكن هذا لا يعني أنه مباح بالمطلق، ولا يعني أن من تكشف عن جسدها مباحة.

ولكن عقولاً أخرى زادت جرعة التحدي فصممت ملابس ممزقة. التمزيق جزء من تصميمها. تمزيق القميص عند الصدر أو الخاصرة أو المؤخرة أو الفخذ، بحيث يوحي اللباس أن صاحبته قد تعرضت لمحاولة اغتصاب أو ما يشبه ذلك.

وسواء كانت المحاولة ناجحة أم فاشلة (هذا يتوقف على مخيلة الرجل المكبوت الذي ينظر إلى التمزيق) فإن الإعلان الضمني في ملابس كهذه هو إعلان غير مباشر من المرأة: نعم لقد تعرضت لمحاولة اغتصاب. وسوء نجح ذلك أم لم ينجح فإنه لم يحولني إلى امرأة مباحة أو مستباحة.

ولكن في النهاية تظل صرعة اللباس والتعري رد فعل نسوي غير صحي على رأي ذكوري غير صحي. الرأي قام على مبدأ: أنا أملك ما أراه. ورد الفعل قام على إعلان: ها أنت ترى ولا تملك شيئاً مما تراه.

هذا تضييق خانق لمعركة المرأة من أجل تحررها. وهو عود على بدء. كان الاستعباد قد بدأ عن طريق قمع جسدها واستغلاله. وها هي معركة التحرر تنحصر في التعامل مع الجسد. وهذا ما أوقع المرأة في فخ استغلالي جديد. فالتجارة تقوم على الإعلان. والغالبية العظمى من الإعلانات التجارية تستخدم جسد المرأة المكشوف لترويج لبضاعتها.

وقد سبق أن قالت سيمون دو بوفوار: إذا كان التحرر لا يشتمل إلا على فرصة التعري وممارسة الجنس فهذا يعني أن يحولنا التحرر إلى عاهرات.

البحر والنساء

تقول الحكاية إن حورية بحر اسمها «عين الحياة»، وهي ابنة ملك البحر، قد وقعت في حب صياد شاب اسمه «ليل». وكان هذا الصياد الفقير يسهر مع أخيه فيتناوبان على مراقبة الشباك، والنوم في القارب في عرض البحر. وحين تكون نوبة «ليل» في السهر يشرد مع أحلامه فيغفل في ومضات من النوم يرى فيها «عين الحياة» وهي تدعوه للغوص معها إلى مملكة أبيها. وكلما غلبه النوم، وكاد أن يهوي في البحر استيقظ مرعوباً. ويستيقظ أخوه فيحكي له «ليل» عن «عين الحياة «. ويحذره الأخ من الاستجابة لغوايتها والذهاب معها. «هي لا تستطيع التأثير عليك إذا ظلت عيناك مفتوحتين».

ولكن الأخ استيقظ ذات يوم فلم يجد أخاه (ليل) إلى جانبه. فعرف أن الحورية المخادعة «عين الحياة» قد نجحت في غوايته.

وراح يجدف وينادي أخاه: «يا ليل». وكلما أمعن في تجديفه، ونال منه التعب والحزن امتزج نداؤه باللهاث والبكاء. فصار يستنجد بـ «عين الحياة» وينادي: «يا عين». ثم «يا ليل». فتأتي «يا ليل... يا عين»

نداء موجعاً صادراً من سويداء القلب. ويمتد صوته الراجف الباكي فوق الأمواج وسط تلك الظلمة الكالحة. ويسمع الناس على الشاطئ نداءاته فيرددون معه: «يا ليل، يا عين».

وهذا هو أصل الغناء المعروف: «يا ليل يا عين» في مطلع كل موال، كما تقول الحكاية.

***

كان تاريخ البحر عامة تاريخ رجال. وفيما كان الرجال ينطلقون إلى البحر على متن سفنهم كانت الصورة المألوفة أن تبقى النساء على اليابسة يبكين وينتظرن. وتظهر المرأة الوحيدة في مقدمة الصورة بوصفها مساعدة أو زوجة أو ممرضة. ثم تغيب حالما ينتهي عملها. وتعززت صورة الرجل المتعامل مع البحر وكأنه يتعامل مع امرأة. (هي الكآبة والنكد وهي العناد والتصلب وهي الأعماق التي لا يسبر غورها). هي التي لا يعرفها على حقيقتها أحد.

ولكن حتى في عصرنا هذا عصر التكنولوجيا، التي تعوض عن القوة العضلية، ظل الرجل هو سيد البحر وظلت المرأة بعيدة عنه. وظل البحر المكان الوحيد الذي لا تنازعه المرأة سلطته فيه. إنه عالم الذكور.

وقد كتب كثيرون عن ذلك الانجذاب الذكوري نحو البحر، وذلك التوق المرضي الذي يقض مضاجع الشبان ويؤرقهم أكثر من العشق. بل لعله العشق الأكثر استحواذاً.

ويمكننا الالتفات إلى تلك القصيدة الجميلة التي أوردها نيكوس

كازانتزاكيس على لسان الزمّار كأغنية في «أوديسة»، تلك الأغنية التي تخاطب البحر على أنه أنثى:

آه أيتها البحر، القبطانة العشيقة، بسفنك الوليدة كلها
إنك تهسهسين وتتمايلين وتتغنجين على الرمال الزهرية
تختالين على الشط فتعبئين قلوب الشباب بالأشواق.
الأمهات التعيسات في غرفهن، والأخوات التعيسات،
والحبيبات التعيسات على أنوالهن، كلهن، يرفعن أيديهن بالدعاء:
«عليك اللعنة، أيتها البحر القاسية! يا مجنّنة الرجال!
إنك تستعرضين نفسك على الرمال، فيتضاحك كاحلاك الأبيضان
تتضاحك عيناك وأسنانك، وشطوطك كلها تتضاحك،
إلى أن يضحك الشبان ويتنهدوا وينزلوا إلى رمالك هاتفين:
هيه أيتها البحر القبطانة العشيقة، أية أجور ستعطينني؟»
- «الرياحَ الأربع لحافاً، والأمواجَ وسادة،
ونورساً صغيراً يعود سريعاً بالأنباء المحزنة
إلى الأم والأخت والحبيبة الرقيقة».

هذه الأبيات تلخص صورة البحر في علاقة البحّار معه، وعلاقة النساء اللواتي يعشن على الشط. فالبحر امرأة أخرى (أسطورية أو شبه أسطورية) تغوي الشبان ليتركوا أهلهم وحبيباتهم وينطلقوا. وتظل النساء الآدميات على الشاطئ ينتظرن العودة أو الأنباء المفجعة عن اللاعودة؛ عن الغرق في مياه البحر أو في مياه الغربة.

كن يقمن بالاستعدادات والتجهيزات الضرورية لأزواجهن لكي يذهبوا إلى البحر بحثاً عن عوالم جديدة، أو عن رزق جديد في التجارة أو في الصيد. كن يصنعن الشباك ويُدرن الحانات والمباغي والملاهي في الموانئ، أو يتحولن إلى غطاء للمهربين. وكن يقمن بأعمال أزواجهن في غيابهم، ويقمن بأعمال الشواطئ متنكرات بوصفهن بحارة يبحثون عن عمل.

وكانت النساء يقمن بتأمين حياة البحار على الشاطئ. يربين الأولاد، ويُدرن شؤون الأسر، على مبدأ: «حين تتزوجين الرجل تتزوجين مهنته».

إن المرأة تُقدَّم دائماً على أنها عنصر سلبي منتظر، مثلما انتظرت بينيلوبي زوجها البحار المغامر أوليس. إنها تتعلق بالرجل، الحبيب والزوج أو الأب أو الأخ. ولكن غواية البحر هي الأقوى. والرجل هو ابن البحر. هو المأخوذ بالبحر. البحر امرأة أخرى، وعشيقة أخرى، وأخت أخرى، وحبيبة أخرى. البحر خيانة الشط. البحر هجران للحياة الهانئة المستقرة التي تطمح إليها النساء. ولذلك فهو الضرة الأكثر خطورة.

يغيب الرجل وراء الأفق. يغامر ويصارع الأمواج والعواصف. وتكون له في كل ميناء عشيقة أو زوجة. وتظل النساء كلهن ينتظرن قلقات إلى أن يعود المغامر (أوليس) إلى جزيرته إيثاكا وزوجته بنلوبي، أو تأتي الأخبار بأن البحر قد ابتلعه، أو أن الساحرات أو الحوريات قد اختطفنه.

الأساطير والحكايات كلها عن رجال انطلقوا في البحر ليغامروا

أو يصطادوا أو يحاربوا. البطل «أوليس» هو الرجل التائه في البحار. وكذلك صياد ميلفيل الباحث عن (موبي ديك)، وصياد همنغواي الذي لا ينتظره أحد. كلهم رجال. وحتى صور البر تستعار للبحر. ويتحول البحارة عند سينغ إلى «ممتطي البحر»، كما يمتطون الجياد.

ولكن ألم تكن هناك نساء أو إناث في البحر؟

نعم. كبت البحارة الجنسي ابتكر الحورية التي نصفها أنثى ونصفها سمكة. يجب أن يكون فيها شيء من السمك لأنها في البحر. ولكن الكبت والحرمان طوال أيام الرحلة أو شهورها يفرض أن يكون فيها من جسد المرأة ما يغري وما يملأ الحلم. الحلم فقط. والحلم بالجسد البهي المتمثل دائماً في النصف العلوي من جسد المرأة. ولذلك فهي تُشتهى ولا تُنال باتصال جنسي كامل. فالنصف السفلي هو النصف السمكي غير الصالح لذلك. وتظل الحورية البحرية تظهر وتختفي أمام عيون البحار الساهم بعينيه المتعلقتين بتلامع الأمواج.

وتكبر الأسطورة في هذا الاتجاه. إن الشاب يتمنى لو تقبل المرأة أن تنزل معه إلى البحر. فهو يفتقدها ويحتاج إليها. يتحول الرجل إلى «حوري بحر»، عند ماثيو أرنولد، والمرأة إلى معشوقة قاسية تهرب من مشاركة الرجل مصيره البحري. ولذلك كتب واحدة من أجمل قصائد الشعر في هذا المجال، بعنوان «حوري البحر المهجور The forsaken Merman». وتبدأ بأن الحوري يجلب أولادهما معه إلى الشاطئ لكي يستخدمهم في التأثير على الأم (البشرية) القاسية التي خرجت إلى اليابسة، ولم تعد ترضى بالرجوع:

تعالوا يا أولادي الأعزاء، دعونا نبتعد

إلى الأسفل حتى الأعماق

فأخوتي ينادونني الآن من الخليج

والريح العنيفة تهب الآن باتجاه الشط

... يا أولادي الأعزاء، دعونا نبتعد

من هنا، من هنا،

ولكن نادوها مرة أخرى قبل الذهاب -

مرة أخرى فقط

وبالصوت الذي ستعرفه:

«يا مارغريت! يا مارغريت!»

هل هذه هي الأنثى الوحيدة في البحر؟ المشتهاة في حلم اليقظة؟ أو الباقية على الشاطئ؟

لا. هناك الأنثى التي ترتبط بالحياة والموت. فحين يذهب الشاب في البحر ولا يعود، ولكيلا يتم الاعتراف بموته، يقال إن حوريات البحر قد أغوينه وأخذنه أو خطفنه، كما حدث للشاب «ليل». وتلك هن الحوريات اللواتي حاولن إغواء أوليس في أكثر من جزيرة لكيلا يعود إلى بنلوبي، والحوريات الشريرات ذوات الأصوات العذبة اللواتي يجذبن البحارة إلى موتهم حيث يتبعون الأصوات السحرية حتى تجنح بهم سفنهم فوق الصخور.

ومقابل صورة الحورية التي تشد إلى الأعماق هناك الحورية

التي يقسم البحارة الناجون من الغرق أنها قد أنقذتهم وحملتهم حتى الشاطئ.

هل هناك علاقة من نوع آخر بين النساء والبحر؟

ربما هناك علاقة السباحة والاستحمام والرغبة في التعري. لكن هذه رغبة عابرة. لا تشكل أساساً للحياة، ولا مرضاً توقياً إلى الخروج عن اليابسة، عن الأرض المستقرة الهانئة الهادئة. ليس فيها مغامرة.

ولكن هل المغامرة وقف على الرجال؟

ألم تتُقْ نساء إلى هجر اليابسة والانطلاق في البحر؟

***

أصدرت جان دروت كتاباً بالإنكليزية بعنوان «بطلات البحر وشريراته». وتقرر هذه الكاتبة أن النساء لم يكتفين بهذا الدور السلبي في العلاقة مع البحر: «وربما أن البحر لم يثر بعواصفه حين خطت المرأة على ظهور السفن، لا كمسافرات، بل كبحارات».

لقد اشتغلت النساء، كما تقول الكاتبة، قبطانات وتاجرات ونجارات سفن. ولكنهن كن يقمن بذلك بسرية لكيلا يلفتن انتباه السلطات.

وقد عرف التاريخ نساء كن سيدات سفنهن مثل كليوباترا ونساء فولكيري. (فنساء فولكيري هن أمازونيات البحر في الأساطير النرويجية. كان يتم إرسالهن من قبل الإله أودن إلى الميادين لانتقاء الرجال الذين يستحقون القتل. وبعضهن كن يقمن بحماية الجيوش والسفن).

وفي القرن السادس عشر كانت القرصانة الإيرلدنية غرين ني مهيل Grain Ni Mhaile. لم تكن تستخدم تأثير أنوثتها فقط، بل كانت تستخدم خبراتها العملية والقتالية أيضاً، لقهر أعدائها في المعارك البحرية. وحين هاجم القراصنة سفينتها بعد يوم واحد من ولادتها لابنها أرسل بحارتها في طلبها، فأمسكت ببندقيتين صغيرتين، وصعدت إلى سطح السفينة. ووقف القراصنة مدهوشين يتطلعون إليها. ولكنها سارعت بإطلاق بندقيتيها وهي تصرخ: «خذوها من يد لا تخطئ».

وتقوم جان دروت بإعادة التوازن إلى هذه العلاقة وبوضع الأمور في نصابها في أنتولوجيا «القبطانات SHE – Captains». فتتنقل بخفة بين عصور البحر وتاريخه للعثور على وثائق حول نساء اشتغلن في البحر. وهي ترى أنه قبل ديزني والفيكتوريين «كانت نساء البحر بطلات حقيقيات، بطلات صرن شبه منسيات. وحكاياتهن في حاجة إلى الاكتشاف والإنقاذ. وذلك هو غرض الكتاب».

ولكن المرأة لم تستطع أن تنسج أسطورة بحرية عن مشاركتها. ربما أن الرجال قد استأثروا بالحكي. واكتفت النساء بدور سلبي آخر هو الاستماع، أو نسج حكايات أخرى عن رجال مغامرين.

وربما لأن هذا العصر التكنولوجي الذي أدخل المرأة في عالم البحر، إنما فعل ذلك بعد أن نشّف البحر من أساطيره.

ما الجديد لديك؟

حدثني أحد الموسيقيين العرب عن حادثة جرت معه في فرنسا. قال إنه أخذ بعض ألحانه ليسجلها هناك. وقبل الذهاب سأل المشرفين على استوديو التسجيل إن كانت هناك ضرورة لأن يجلب معه عازفين. فقيل له: لا ضرورة. اجلب النوتات الموسيقية فقط.

وهكذا فعل.

قال لي مازحاً: اكتشفت أنهم يحفظون موسيقاي قبل أن يقرأوها. خمس دقائق من تصفح النوتات وقالوا: تفضل للتسجيل.

وبتوضيح الأمر تبين أن الأجهزة الإلكترونية تعزف كل ما هو معروف وشائع. ونستطيع تلمس ذلك من وجود عازف واحد في مطعم مرافق للمغني، بمعونة جهاز يعزف معظم الألحان الشائعة.

كيف؟ الجهاز يعزف الإيقاعات المتداولة والأنغام المتكررة. والعازف الإنسان غير مضطر إلا إلى عزف الإضافات.

والموسيقي صاحبنا، حين ذهب إلى الاستوديو، كان يأخذ معه نوتاته التي كانت الإضافات فيها قليلة. وبالتالي فقد استطاع العازفون أداء تلك الإضافات بينما تولى الجهاز إعادة المتكرر.

هذا نموذج لتحدي الآلة.

ولكن علينا أن نفهمه بحجمه. فالآلة لا تبدع الموسيقى، كما يشاع عنها. ولا ترسم، ولا تكتب الشعر. إنها تعيد المتكرر. أو أنها تؤدي تسجيلاً وترسم خطوطاً وتقدم كلاماً. وتظل تفتقد إلى لمعة الإبداع الإنسانية المبنية على الانفعال البشري. وحتى في المقال المثير الذي نشرته مجلة «العالِم / ذي سيانتست»، ونشرته بالعربية مجلة «الثقافة العالمية» بعنوان «قداس جنائزي للروح» حول عزف السمفونية الثانية والأربعين لموزارت (والذي ليس له إلا إحدى وأربعين سمفونية) ترى أن هذه السمفونية الجديدة، التي أثارت القشعريرة عند من سمعوها، والتي هي من صنع الحاسوب، ليست إلا توليفاً للجمل الموسيقية التي كان موزارت قد ابتكرها في أعماله السابقة. والتجربة هي محاولة إجراء مونتاج على جمل موزارت الموسيقية أو على ما هو من نمطها. ولكن ليست هناك جملة موسيقية واحدة جديدة.

أين التحدي إذاً؟

إنه قائم في قدرة الجهاز على كشف التكرار. وحين تدعي في فنك بأنك قد جلبت الجديد فإن جديدك هذا يجب أن يصمد أمام قدرة الجهاز على كشف المتكرر عندك وعند غيرك. أي أنك حين تقول عبارة «الثلج الأسود» بأي معنى تقصده، وتعتقد أنك قد ابتكرتها، يجب أن تسأل موسوعة الشعر في الكومبيوتر عن هذا التعبير. وهو سيقول لك إنه لم يرد من قبل، أو إن هذا الذي تظنه جديداً قد قيل قبلك عشرات المرات.

وأخيراً: هل غادر الشعراء من متردم؟ والجواب: نعم غادروا. ولكن تأكد أولاً من الحاسوب.

الرجل ذو العين الناطقة

يتناقشون نقاشات طويلة ومضنية حول «موت الرحمة»: هل يحق لك أن تسلم المريض إلى الموت معلناً يأسك من علاجه؟ أوليس موت الرحمة - قطع الدواء، أو إعطاء المريض ما يميته - راحة للمريض وتخفيفاً له من معاناته وأوجاعه؟ أم أن ربك هو الأعلم والأولى باتخاذ قرار إسلام هذه الروح، وليس من حقك التدخل في عمل الخالق؟ ما أدراك أن الطب لن يحقق معجزته في آخر لحظة؟ أو أن الله هو الذي يجترع المعجزات؟ أم أن تدخلك نوع من القتل للمريض الذي ما يزال نفساً حية طالما أنه لم يسلم الروح؟...إلخ.

قبل الوصول إلى مساءلات كهذه يكون هناك استنفاد للفرص والمعالجات. وسعي الطب إلى العلاج هو قرار ضمني بأن حياة الإنسان مقدسة ومصانة وتستحق بذل الجهد لإنقاذها. والنقاش ذاته ينطلق في وجهتيه من احترام الإنسان وحياته ومعاناته.

ولكن قبل ذلك كله هناك الإيمان بأن الإنسان طاقة خلاقة ومبدعة. ومهما كانت الأحوال التي نجده فيها، حتى حين يبدو لنا معوقاً وعاجزاً،

فإن الطاقة الكامنة فيه تدعونا إلى عدم رميه إلى حاوية العجز، التي هي ليست إلا موتاً من نوع آخر.

متى يحق لك اتخاذ قرار أن هذا الإنسان لا فائدة منه أو لا جدوى من السعي لعلاجه؟ إن مصحات العلاج النفسي والفيزيائي والعصبي كلها تقول إن الإنسان يمكن أن يستعيد قسطاً كبيراً من إمكانياته أو يجد وسائل عديدة ومتنوعة لا تخطر على البال للتعبير عن نفسه وعن طاقاته.

وعلى هذا الأساس لم يعد هناك شيء اسمه الجنون. بل ما نسميه جنوناً هو التفكير بطريقة مختلفة عن طرائقنا أو عما تعودنا عليه. والمطلوب هو بذل الجهد الحقيقي المنطلق من احترام الإنسان والحرص عليه للتفاهم معه ولمساعدته على التعبير عن نفسه. نحتاج إلى التعامل معه بصبر الأمهات. وأن نرى الناس بالثقة التي ترى بها الأمهات أولادهن.

ذات يوم كنت مع فريق تصوير تلفزيوني في إحدى قرانا. وكان بين أهل القرية المتجمهرين كل يوم للفرجة على التصوير وعلى النجوم فتى لم يبلغ العشرين من عمره. وكان عاجزاً عن النطق. ويبدو من شكله أنه معوق أو منغولي. وأول ما لفت النظر إليه ضحكته التي لم نسمع شبيهاً لها من قبل. وكان أهل القرية، وبينهم أهل الفتى نفسه، يتعاملون معه على أنه مجنون أبله أو مجنون ميؤوس منه.

وقد بدأ الأمر، أمر اهتمامنا به، من سؤال أحد الممثلين للمخرج: أأقلد لك هذا الفتى؟ إذ كان دور الممثل في المسلسل هو مجنون القرية. وكان جواب المخرج: قلد ضحكته إذا استطعت.

لهذا أتيح المجال للفتى أن يتقرب من الممثلين. وصاروا يوكلون إليه بعض المهمات البسيطة التي بدأت بجلب الماء وانتهت إلى المساعدة في إعداد المشاهد للتصوير. ولاحظنا أن إدراك الفتى قد تحسن وأن نطقه بدأ يتضح. بدأ النطق بالترديد مع مساعد المخرج، قبل بدء التصوير: خمسة أربعة، تلاتة، تنين... ومع الضحك والاستغراب صار الفتى يردد هذه الأرقام. ثم أوكلوا إليه مسألة إعطاء الإيعاز بالجاهزية للتصوير. وكان لتعامل النجمة البطلة معه بلطف فعل السحر. خلال الفترة القصيرة التي قضيناها في القرية (أقل من شهر) صارت حصيلة الفتى من اللغة تقترب من المائة كلمة. وصار يعبر عن نفسه بطريقة فيها احترام للنفس. بل إنه صار أكثر اعتناء بنظافته الشخصية وبسلوكه مع الأولاد الآخرين ثم مع أهله وجيرانه.

ولنا أن نتصور ماذا حل به بعد أن غادرناه. أقصد أنه عاد إلى دائرة الإهمال من جديد ليضيع ما اكتسبه. وبالتالي لنا أن نتصور ما الذي كان يمكن لهذا الفتى أن ينتهي إليه لو أنه لاقى عناية مماثلة لعناية المجاملة التي أوليناه إياها وعلى مدى أطول وأكثر صبراً وتخطيطاً.

إلى أي حد تصل إمكانية الإنسان في مواجهة الظروف الصعبة؟ وكم هو الإنسان، إنسانهم، غال عليهم؟ وكم يبذلون من جهود قبل أن يعلنوا أنه مات أو يعلنوا يأسهم منه. بل إن هذا اليأس ذاته مدار جدل ونقاشات طبية وتشريعية وإنسانية تريد الوصول إلى نتيجة حول السؤال: متى يحق لك أن تنفض يدك من إنسان؟

إن القلم الذي ينتهي حبره لا نيأس منه فوراً. نخضه. نهزه. ننفضه. أحياناً ننفخ على ريشته لعل رطوبة أنفاسنا تحرك الحبر الذي قد يكون

باقياً فيه. وإن هناك الآن في العالم كله شيء اسمه «ريسايكلينغ» أي إعادة التصنيع. وهي مسألة متعلقة بإعادة الاستفادة مما كنا نظن أنه لم تعد له فائدة كالعلب والزجاجات والصحف والفضلات الغذائية وغيرها.

هذا ما نفعله بقلم عادي رخيص قبل أن نلقي به. وهذا ما نفعله حتى بالفضلات الكريهة فنعيد استعمال بعضها (واستخراج حتى الأغذية منها) وتصنيع البعض الآخر.

فلماذا نعلن يأسنا من الإنسان بتلك السرعة الوحشية والجنونية ونرمي به قبل أن نحاول إعادة تشغيله أو إصلاحه، على الأقل بقدر ما حاولنا مع قلم الحبر، وبمقدار ما نحاول مع فضلاتنا. وهل من الممكن إعادة تصنيع (أو تأهيل) - ريسايكلنغ - الإنسان الذي يبدو ميؤوساً منه؟

لقد رأينا أفلاماً وقرأنا قصصاً عديدة (إبداعية وحقيقية) عن أناس أنقذهم، ولو إلى حين، بعض العناية الصابرة. وفجرت هذه العناية لديهم طاقات لم تكن في الحسبان. ولنا أن نضع في اعتبارنا أن أعظم عالم في الفيزياء الفلكية في القرن العشرين هو إنسان معوق لا يحسن النطق السليم ولا الحركة البسيطة المطلوبة للعناية بنفسه، وهو عالم الفيزياء الشهير ستيفن هوكنغ.

وسأحدثكم الآن عن ذلك المثال الإعجازي الفرنسي. وأنا لا أكتب عنه لكي أشير إلى إعجاز العلم والتقدم العلمي. بل أكتب لأشير إلى الإعجاز الحقيقي الذي يفعله القلب البشري المحب والمخلص للحياة ولبني البشر. وأشير أيضاً إلى أن الإنسان طاقة كامنة، حتى وإن بدت في ظاهرها معاقة أو قاصرة. ومن الممكن إعادة اكتشافها

وتأهيلها حين يتوفر لها من يؤمن بها. ولعل فائدة موضوع كهذا هي أن نشعر بالخجل من الطاقات الإنسانية السليمة والواضحة الموجودة بيننا والتي نهدرها في حياتنا بينما يعيد غيرنا تصنيع وتأهيل ما يبدو ميؤوساً منه.

إنسان في فرنسا (صحافي) يصاب بالشلل الكامل. ولا يبقى فيه ما يتحرك إلا جفن عينه اليسرى. وكانت رجفة هذا الجفن هي وسيلته الوحيدة للتعبير عن نفسه. ومع ذلك وجد من يبتكر له أبجدية قائمة على رجفات الجفن لكي يعبر عن نفسه ويتواصل مع الآخرين. ثم لكي تجرى معه مقابلات صحفية. ثم لكي يؤلف كتاباً عن تجربته. ثم تحمس مخرج سينمائي وعمل عنه فيلماً أذيع من محطة البي بي سي.

كنت قد سمعت بهذه القصة من قبل حين رواها لي أحد الأصدقاء. ولكنني بغتة أعثر عليها في إحدى الصحف فتثيرني إلى درجة الخرس.

وفي ليلة من الليالي ظهر فيلم عنها في البي بي سي (التلفزيون البريطاني). إنها قصة بوبي (جان دومنيل) الصحافي الفرنسي صاحب مجلة «إيل: هي» الذي أصيب بالشلل الكامل وهو في الرابعة والأربعين من عمره.

كان شلله كاملاً بحيث أنه لا يستطيع أن يحرك من جسده كله إلا جفن عينه اليسرى. ومع ذلك فقد وجد من يهتم به وبحركة جفنه، حتى تم التوصل معه إلى أبجدية قائمة على حركات ذلك الجفن. ومن خلالها لم يتمكن من التفاهم مع الآخرين فقط بل إنه ألف كتاباً أملاه على الآخرين من خلال أبجدية حركات ذلك الجفن. وحين نشر

الكتاب أقام الدنيا ولم يقعدها. وخاصة أن بوبي مات بعد النشر بأربعة أيام. وكان عنوان الكتاب الذي يحكي أغرب تجربة إنسانية بأغرب لغة إنسانية «الجرس الغاطس والفراشة»...

وكان الناشر قد عرض على المخرج السينمائي جان جاك بينيه أن يصور فيلماً عن بوبي. ولكن المخرج لم يوافق: «كيف أصور فيلماً عن رجل مشلول كلياً ولا يستطيع الكلام؟ إنها مهمة مستحيلة.» ولكنه حين رأى الكتاب ذهب لرؤية المريض. «أثارني ذلك الوجه الذي يبدو كأنه خارج من إحدى لوحات فرانسيس بيكون ... والغريب أن المرء لا يحس نحوه بالشفقة. إن عقله نشط إلى درجة أنه ينسيك عاهته». ولذلك فإن المخرج قد عمل الفيلم دون تدخل في المسائل الطبية بل أراد من خلاله أن يرينا «كيف يمكن لإنسان مسجون داخل نفسه أن يكتب كتاباً بجفن عينه» الذي هو نافذته الوحيدة على العالم. «وصورت بعض جلسات الكتابة... وسرعان ما اكتشفت أن الرجل الذي أمامي ممثل حقيقي. وسار الأمر بشكل مدهش. هل أجرؤ على القول إننا قد ضحكنا كثيراً. وقد وعدت بوبي أنني لن آخذ منه ما لا يريد أن يعطيه. وآمل أنني كنت عند كلامي».

وأرجو أن يتحمل مني القارئ أن أنقل له بعض فقرات المقابلة الصحافية التي أجريت معه وأجاب على أسئلتها بالطريقة ذاتها (برفات جفن العين). وما أريده من هذا الموضوع ليس أن نصير أكثر صبراً مع من هم مرضى أو معوقون في مجتمعاتنا فقط، بل أن نفكر كم من الطاقات التي بيننا - ولأناس أسوياء وأصحاء - يتم هدرها لأننا لا نؤمن بالإنسان وبطاقاته ولا نحترم احتمالاته الإبداعية أو لا نتوقعها.

ومقابل التعبير الشعبي «الزلم معباية بتيابها» و«الحجر الذي لا يعجبك يفجّك» - أي أنك لا تستطيع أن تعطي الإنسان قدره الحقيقي من النظرة الخارجية السريعة - يمكننا القول بثقة إن كل إنسان منجم ذهب من الطاقة الخلاقة. ونحن لا نستطيع الحكم على الناس من مظاهرهم بل يجب أن نعطيهم - نحن المجتمع والدولة والأهل والمدرسة - الفرصة اللائقة واللازمة لتفجير هذه الطاقات. ولن نستطيع ذلك إلا إذا اهتدينا، أو رجعنا، إلى الإيمان بالإنسان.

إقرأ معي هذه الفقرات من المقابلة مع بوبي:

* هل تذكر أول يوم استخدمت فيه أبجديتك الخاصة هذه؟

- أرتنيساندرين، الاختصاصية بكلامي، الأبجدية بأحرف مرتبة حسب كمية ورودها في الكلام (إي سي آي ...). كانت هذه هي البداية. وكانت أول كلمة هجأتها بهذه اللغة «تشستنت» - أي الكستناء - وظنت أسرتي أنني قد جننت فوضعوا في فمي حبة كستناء.

* ألديك أية متع في الحياة الآن؟

- لم أكن أتصور أنك يمكن أن تحس بالسعادة لأن الماء المعدني يُرش على وجهك. والعلاج الفيزيائي مصدر متعة كبيرة أيضاً. كأنما الجسد يعود إلى الحياة... وبالعلاج الكلامي أحس كأنني رجل كهوف يكتشف لغة واضحة... أحياناً جملة واحدة تكفي لمساعدتي على عبور صحراء نهار كامل. ألا تعرفين عبارة أوسكار وايلد: «الجنتلمان لا يؤذي مشاعر الآخرين إلا متعمداً»؟ لكن أعظم متعي هي حين يقرأ لي الأصدقاء أو المتطوعون. ثم تلك اللحظات التي أنسى فيها الروتين

اليومي وأجد نفسي فيها مع عائلتي. تلتقي عيوننا فنتفاهم دون حاجة إلى لغة. وهم يحاولون بث الحياة في أصابعي بأيديهم. لقد أصبحت أكثر قدرة على الاستماع. وصرت أستطيع فهم أمور معينة بشكل أفضل وكأنها أضيئت من الداخل. شخص في وضعي يعرف أن ذاته الماضية قد راحت. وعليه أن يحزن عليها. ولكن «من أجل أن يكون ذاته» كما يقول نيتشة.

* كيف جاءت فكرة الكتاب؟

- بدأت بإرسال رسائل إلى أصدقائي لأبلغهم أنني ما زلت حياً... بعدها قلت لنفسي إن الصيف سيكون طويلاً. وهو الوقت الملائم لتأليف كتاب عن هذه التجربة. ووافق الناشر فوراً. كنت أستيقظ في الرابعة. وفي الظلام تتراقص الكلمات إلى أن تتشكل في جمل. مرات كثيرة كنت أحس فيها بعدم التحكم. وكأنني أضع في يدي قفازاً، وفي قدمي حذاء التزلج. ولكن كانت هناك أيضاً فترات من الابتهاج الشديد... لقد أمليت هذا الكتاب لكي يصل إلى أولادي ويمنحهم الشجاعة. إنني أرد لهم الجميل. فحبهم هو الذي منحني القوة للكتابة.

* وماذا عن مشاريعك القادمة؟

- ليست لدي مشاريع أدبية. ولكن لدي مشروع صحافي. وهو إصدار مجلة فصلية لمن هم في مثل حالتي... نحن نحكي عن خبراتنا. والفنانون والأدباء والصحافيون يحكون لنا ماذا يجري في الدنيا. فيروس الصحافة لا نجاة منه.

* هل تجرأ أحد وسألك عما إذا كنت نادماً لكونك انبعثت إلى الحياة؟

- مرة واحدة. وقد فعلها طبيب. أنا ممتن. المسألة تتجاوزني. فمع تطور أسلوبي سيزداد عدد الذين يجتازون محنتهم. وربما بعد عشرين سنة يتطور الريموت كونترول - التحكم عن بعد - ويزرع الجهاز في الدماغ لمساعدة المصابين على التحكم في ما هو حولهم. ولكن هذا يتطلب أن يكون المجتمع في حاجة إلى الشعراء والفلاسفة أكثر من حاجته إلى رجال الشرطة.

* كيف تتخلص من الإحباط؟

- بالتطلع إلى البحر. بالقراءة لمدة ساعة. بالنظر إلى لوحة رسمتها ابنتي. الأساس هو ألا ينظر المرء إلى نفسه على أنه بطل. وإلا فإنه ينتهي.

* أرى أنك رحالة عظيم تستكشف الدنيا.

- أفضل أن أكون شريداً كونياً.

علي فرزات شاعر الخط

منحت مؤسسة الأمير كلاوس جائزتها السنوية للإبداع لهذا العام (2003) لرسام الكاريكاتير السوري المعروف علي فرزات. وقد كلفت المؤسسة ممدوح عدوان بتقديمه في كتاب عالمي. فكان هذا التقديم.

يشترك الكاريكاتير مع الشعر أصلاً في أن كلاً منهما يحتفظ بالنظرة الطفولية البريئة إلى العالم. وإذ يقف الكاريكاتير عند الدهشة الطفولية أو البدائية الأولى لرؤية الأشكال وتضخيم تفاصيلها الملفتة للنظر، فإن الشعر يحافظ على الدهشة الطفولية للرؤيا. ويتعمق في إيحاءات هذه الأشكال ويستبطنها.

وبمعزل عما تقوله لوحة الكاريكاتير هناك تلك العلاقة، أو الحوار، بين الخطوط. وهذا ما يولد الشعور بالانسجام في داخل اللوحة،

لتصبح فناً يخاطب الوجدان، أكثر مما هي تعليق يخاطب العقل، كما اعتدنا أن نرى معظم رسومات الكاريكاتير الصحفية.

ولكن لدى علي فرزات ثلاث صفات أخرى تجعل منه شاعر الخط. وتجعل لوحته تقترب من القصيدة وكثافة الشعر. فهي صفات طولب بها الشعر، أو تميز بها. ولكن علي فرزات توصل إليها من خلال الخط المعبر.

الصفة الأولى هي اكتفاء اللوحة بذاتها. فكثير من رسامي الكاريكاتير يعتمدون على المفارقة في التعليق أو في الحوار بين شخصيات اللوحة. وبالتالي فقد نشعر أن هذا التعليق، أو هذا الحوار، يمكن أن يغني عن اللوحة ذاتها. وأنت تستطيع أن تحكي اللوحة لغيرك. فهذا كاريكاتير يستمد نسغه من المسرح.

أما علي فرزات فيستمد نسغه من الشعر. لقد استغنى بشكل شبه نهائي عن الحوار. الخطوط والأشكال عنده هي التي تتحاور، وهي التي تقدم التعليق. وبين ثناياها تكمن المفارقة.

الصورة ذاتها هي التي تكتفي بذاتها. والمفارقة عنده قائمة في الصورة ذاتها. الشكل يحمل قيمته كلها وقيمة الفن. وأنت لا تستطيع أن تحكيها. بل تحاول أن تصفها أو تحكي عنها لغيرك.

ولكن هذا لا يعني أن علي فرزات رسام شكلاني. إنه منشغل انشغالاً فعلياً بالمضمون. وعينه منشغلة دائماً بمراقبة العالم. وهو يرى العالم تراكماً من المفارقات التي تحكي عن نفسها وبنفسها، من دون حاجة إلى تدخل وسيط يقوم بالشرح. ودوره محصور في عزل

العناصر ذات العلاقة لكي تبقى وحدها في حالة مواجهة. ووحدها تصبح تجريداً. إنها التجريد من التفاصيل الزائدة، وبالتالي فهي وحدها عالم مستقل.

وعدم اعتماد علي فرزات المفارقة الحوارية كلامياً يساعد اللوحة على تخطي الحدود التي تتفاعل مع أي متفرج له عينان يرى بهما، وأينما كان هذا المتفرج، وإلى أية جنسية كان ينتمي.

الصفة الثانية هي الاقتصاد. فكما أن الشعر نموذج للاقتصاد في اللغة؛ فإن لوحة علي فرزات نموذج للاقتصاد في الخط. حتى الخط نحيل ودقيق. وكما يقتصد الشعر في اللغة يقتصد علي فرزات في الخط فننسى في لوحته زوائد أو إضافات يمكن الاستغناء عنها. بل هناك كثافة تعبيرية دون حاجة إلى شرح أو هوامش. ولذلك فهو يقتصد في الخطوط مكتفياً بالإطار العام للشخصيات والمكان. واقتصاده الخطي هذا يساعده، ويساعد الناظر إلى لوحاته، على المزيد من التكثيف والتركيز على المضمون المستتر وراء المفارقة في الحياة. وكثيراً ما يشعر متفرج ما، بعد إمعان النظر في اللوحة، أنه قد قرأ كتاباً أو استمع إلى محاضرة في التحليل السياسي.

الصفة الثالثة هي الانطلاق من اليومي إلى العام، ومن المحلية إلى العالمية. وهو مطلب مشترك للفنون كلها. وعلي فرزات يستلهم الواقع اليومي. ولكنه يرتقي به إلى آفاق أخرى تجعل لوحته عالمية. وموضوعها جوهرياً لا يفقد قيمته مع تغير الظروف والأحداث. إنه يتجاوز في لوحته حتى الأحداث التي ألهمته أن يرسم. وتصبح اللوحة

المستمدة من موضوع محلي مرتكزة على أسس موجودة في العالم كله. أي أنها موجودة في الإنسان أينما كان.

ربما كانت هذه المواصفات المتوفرة في لوحة علي فرزات هي التي تجعل الناظر إليها يشعر أن عليه أن يعيد النظر في نفسه وحياته وعالمه. ولكنه في الوقت ذاته يشعر أنه منتم إلى هذا العالم بقوة. إنه جزء من هذا العالم، ومساهم فيه وقادر على تحديد موقفه منه.

اكتشاف الحرية

(قصة كتاب)

كان قراء أدب الأطفال يعرفون اسم (لورا إنغلز وايلدر) على أنها مؤلفة سلسلة كتب الأطفال «بيت صغير في البرية». ولكن تبين مؤخراً أن ابنتها روز وايلدر لين (Rose Wilder Lane) هي المؤلفة الحقيقية لهذه السلسلة. ولم يُكشف بعد عن السبب الذي جعل اسم الأم يظهر على كتب ابنتها.

ولكن ليس هذا هو موضوعنا.

فروز، الابنة، صحافية اشتهر اسمها، في النصف الأول من هذا القرن، من خلال مساندتها لقضايا الحرية. وبهذا الإحساس كتبت كتابها المثير «اكتشاف الحرية: صراع الإنسان ضد السلطة». وهو الكتاب الذي قالت عنه مؤلفته إنه قد كتب «بالحرارة القصوى» من بدايته إلى نهايته. وقد كرست فصلاً من هذا الكتاب لكي تتحدث فيه عن دور الإسلام في اكتشاف الإنسان لمسألة الحرية. وكان ذلك في الحرب العالمية الثانية. وسيرى القارئ أن الكاتبة قد انطلقت في

كتابتها، كرأي، من رد الفعل القوي والعنيف ضد الاستبداد الذي تمثل لها، في ذلك الحين، في شخصي هتلر وستالين.

ولهذا الكتاب أهميته الخاصة، إضافة لما جاء فيه عن الإسلام، نظراً للقصة الطريفة التي ارتبط بها. فقد اكتشفت السيدة لين، والكتاب في المطبعة، أنها، من خلال حماسها، قد ارتكبت بعض الأخطاء في المرجعية التاريخية أو في التفاصيل التاريخية التي ذكرتها. فطلبت وقف طباعة الكتاب..ولكن هذه الأخطاء، حتى بتقديرها هي، لا تسيء إلى فرضيتها التي طرحتها في الكتاب. وقد كتب وريث السيدة لين، السيد روجرز ماك برايد، ذات مرة أن السيدة لين سبق أن قالت له إنها تعرف أن «رواية القصة الحقيقية تجعل التفاصيل تفقد أهميتها». ولكن هذا لم يجعلها تطبع الكتاب من جديد. وكأن دفقة الحماس التي جعلتها تكتبه قد هدأت. ولم تستطع استعادتها كما كانت حين بدأت الكتابة.

وظهر رجل أعمال كان معجباً جداً بهذا الكتاب. وقد أحزنه ألا ينزل إلى الأسواق. فتقدم من السيدة لين بعرض يعوضها عن ذلك. وهو أن تسمح له بنشر الفصل المتعلق بالإسلام بصيغة عرض للفصل والمعلومات التي فيه بقلمه هو وأسلوبه، وليس بقلمها أو بأسلوبها الذي كتبته هي. وبالتالي فإنه يجنبها مسؤولية الخطأ الوارد في المعلومات. وإذا كانت قد بقيت فيه بعض الأخطاء تصبح هذه الأخطاء أخطاءه هو وليست أخطاءها هي. ووافقت. فظهر هذا الجزء من الكتاب عام 1953 كتاباً مستقلاً بعنوان «منابع التقدم الإنساني».

وفي عام 1984 اطّلع على الكتاب باحث إسلامي اسمه «عماد

الدين أحمد». وله مؤلفات عديدة حول الإسلام والتاريخ الإسلامي. فقرر نشر الجزء المتعلق بالإسلام مع هوامش توضح الأخطاء التي لا تؤثر على المقولة، التي تريد الكاتبة أن تؤكدها، كما يرى. ولكنه بالمقابل دعّم المقولات التي في الكتاب بتصحيح الآيات القرآنية التي تشير إليها الكاتبة في الهوامش، والتي كانت قد أخذتها عن ترجمة غير دقيقة للقرآن. فاستبدل ترجمة تلك الآيات بآيات من الترجمة الدقيقة، والتي تعتبر أفضل ترجمة حتى الآن إلى الإنكليزية، وهي ترجمة أ. يوسف علي (1988)... ثم دعّمها أيضاً بإيراد القصص الحقيقية التي تذكرها الكاتبة (دون تدقيق) كما جاءت في المراجع الإسلامية. فيتبين أن الغرض من القصة أكثر أهمية من التفاصيل الدقيقة المتعلقة بهذه القصة.

من الأخطاء التي يصححها لها عماد الدين أحمد قولها، مثلاً، إن الرسول هو الذي ابتكر تكتيك الخندق لقتال المشركين. ويصحح لها عماد الدين بأن الرسول لم يبتكر الخندق بل استقدمه إلى فن القتال الإسلامي بنصيحة من الصحابي الشهير سلمان الفارسي. وبالتالي فإن عماد الدين يعقب على هذا التصحيح بقوله «إن الإسلام، متمثلاً برسوله، كان منفتحاً على الاجتهادات قابلاً للأفكار الجديدة دون تعنت ولا تعصب. فلم يرفض الفكرة لا بسبب كونها جديدة على فنون القتال المعروفة لدى العرب، ولا بسبب مصدرها الأجنبي». وهذه الفكرة منسجمة مع روح الكتاب وفكرته الأساس كما سنرى. وصحح لها أن النبي قد ذهب مرتين إلى مكة بعد هجرته منها. وينوه لها بأن «ألف ليلة وليلة» قصة من الأدب الشعبي يمكن تحليلها واستنطاقها

ولكنها ليست مرجعاً تاريخياً علمياً. كما يختلف معها حول موقف الرسول الكريم من العلم. فهي تذكر أن الإسلام مع التعليم العفوي وليس مع التعليم المنظم المبرمج. وتورد على لسان الرسول أنه قال ما معناه «إن التنظيم يفسد المعرفة». ويصحح لها أن الرسول لم يذكر شيئاً عن أساليب التعليم. لكنه كان من المتحمسين جداً للعلم والتعليم حتى أنه قال، كما ذكر عماد الدين، إن حبر العالِم أكثر قداسة من دم الشهيد.

والخطأ الآخر الذي يشير إليه عماد الدين باستغراب هو خطأ حسابي. فالكاتبة تريد أن تقول إن ثمانمئة سنة من وجود العرب تعني أربعين جيلاً بمعدل جيل واحد كل عشرين سنة. لكنها، ولحماسها الشديد، تقول ألفا جيل. وهذا أحد الأخطاء الذي جعلها توقف طباعة الكتاب. ويعلق عماد الدين، وهو يصحح هذا الخطأ في الهامش، بقوله إن ارتباك السيدة لين من خطأ كهذا أمر مفهوم. ولكن المرء كان يتمنى لو أنها راجعت الكتاب بدل أن تسحبه من الطباعة.

ومن طرائف الكتاب أن الكاتبة منشغلة جداً بالمجتمع الأمريكي الذي تعتبره أفضل المجتمعات في العالم. ولذلك فهي تقارن كل إنجاز حضاري في التاريخ بما يقابله في المجتمع الأمريكي. ولانشغالها هذا تذكر تنويهاً بأنه لم تكن هناك حدود تفصل بلداً عن الآخر في العالم الإسلامي القديم أي أنه كان مثل الولايات المتحدة الأمريكية الآن. فينوه المعلق - عماد الدين - ليقرب الصورة أكثر من ذهن القارئ الأمريكي، الذي يبدو أن الكتاب موجه إليه، أن المسافر بين أرجاء العالم الإسلامي لم يكن يحتاج إلى جواز سفر أو فيزا.

وللحديث عن ابن هذه المنطقة العربية الإسلامية تستخدم الكاتبة كلمة «ساراسين» للتدليل عليه. وهي كلمة تعني «العربي» بمقدار ما تعني «المسلم»[1].

ونعود إلى ما تقوله الكاتبة في كتابها. تقول إن هؤلاء الناس، الساراسين، كانوا من الألوان والطبقات والثقافات والحضارت والأديان السابقة كافة. لقد كانوا مواطنين سابقين، أو أبناء مواطنين سابقين، في جميع الإمبراطوريات السابقة. ولذلك فليس هناك اسم واحد ينطبق عليهم كلهم. ولعل هذا هو السبب الذي جعل الأوروبيين يسمونهم «ساراسين». وعلى الرغم من المعنى السلبي المرتبط بالكلمة، حسب الاستخدام الأوروبي، إلا أن عماد الدين يقبل من الكاتبة استخدام هذه الكلمة لأن كلمة «عربي» ليست دقيقة. فهناك شعوب وأقوام عديدة غير عربية ساهمت في بناء الحضارة العربية الإسلامية. وكلمة «مسلم» غير كافية أيضاً لوجود ديانات أخرى تعايشت في هذا المجتمع بحرية. ويختم بملاحظة طريفة وهي أن هذه الكلمة لها معنى سلبي عند الأوروبيين. ولكن كلمتي «عربي» و«مسلم» لهما أيضاً معنيان سلبيان عند الأوروبيين والأمريكيين. ولذا فليس مهماً ما هي التسمية.

وكانت الكاتبة قد قالت إن تاريخ الإنسانية قد عرف ثلاث محاولات جادة لإقامة مجتمعات حرة على الأرض. الأولى هي محاولة نبي الله إبراهيم الخليل، الذي عاش في مجتمع مشرك يعتقد أن كل ما على الأرض يقع تحت سيطرة الآلهة الوثنية ذات الأهواء المتقلبة، وأن

(1) أوردنا في مقال «الاستشراق الجنسي استعمارياً» معلومات وافية حول الساراسين.

البشر ليسوا سوى لعبة في أيديها. فقال ابراهيم الخليل إن هذه الآلهة غير موجودة. وإن هناك إلهاً واحداً فقط، هو الحاكم العادل. وهو الذي يجب أن تعبده البشر. وليس دور الله الواحد أن يحكم البشر فقط. بل إن الله قد بارك الإنسان بأن زوده بالإرادة الحرة. وبذلك فإن الناس يتحملون مسؤولية أعمالهم الخيرة والشريرة. وقررت السيدة لين أن تاريخ البشرية هو تاريخ الصراع بين هذه الفكرة الإبراهيمية، حول المسؤولية الفردية عند البشر عن تصرفاتهم، وبين محاولات السلطات الدنيوية لأن تحول نفسها إلى إله فوق البشر تكراراً للآلهة الوثنية التي أبطلها إبراهيم الخليل. وتسمي الكاتبة دعوة إبراهيم الخليل «المحاولة الأولى» للثورة ضد الوثنية والاستبداد. أما المحاولة الثورية الثانية فهي «تعاليم النبي محمد». (والمحاولة الثالثة والأخيرة، حسب رأيها، هي الثورة الأمريكية).

وهي إذ تعي، وتذكر، أن موسى والمسيح قد تابعا ما كان إبراهيم الخليل قد دعا إليه إلا أنها ترى، كما يقول عماد الدين، أن إنجازات الثورة الإسلامية تطور نوعي في الرسالات السماوية. «فهي الحضارة الإنسانية الأولى التي قامت على أساس مسؤولية الإنسان الكاملة والمباشرة أمام الله وما تتضمنه هذه المسؤولية من اعتماد على الحرية الإنسانية وإصرار على التقدم».

وربما كانت رحلات السيدة لين في العالم الإسلامي هي التي ساعدتها على تكوين هذه الصورة عن الإسلام. ولكن دارساً آخر يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك. فيقول إن جد لين المغرق في القدم، واسمه وايلدر، كان أحد الفرسان الصليبيين. وقد خاض تجربة استثنائية.

إذ تعرض للموت وهو في هذه المنطقة من العالم، والتي جاء إليها ليقاتل المسلمين وينتزع منهم الأماكن المقدسة. ولم ينقذه من الموت المحتم إلا تدخل أحد المسلمين «الأعداء». مما جعله يقفل راجعاً إلى بلده. وصار كل جيل من عائلته، وبناء على وصية هذا الجد، ينقل القصة إلى الجيل الذي يليه. وحين وصلت القصة إلى هذه الحفيدة قررت أن عليها أن تعرف ما هو هذا الإسلام الذي نحاربه وينقذ حياتنا. وكان أول ما اكتشفته أن اسم أبيها «ألمانزو» ليس إلا تحويراً للاسم الإسلامي «المنصور». وكانت حصيلة بحثها هذا الكتاب الذي بذلت من أجل كتابته جهوداً كبيرة، على الرغم من أن الإسلام لم يأخذ إلا فصلاً واحداً فيه.

ولا تقف الفكرة التي تريدها الكاتبة في الفصل المخصص للإسلام عند الدعوة الإسلامية وتاريخها. بل تتعداها إلى محاولة فهم السبب الذي جعل هذه الدعوة تنتشر بهذه السرعة ما بين الهند وأواسط أوروبا عن طريق شمال أفريقيا. والسرعة التي تبنت فيها هذه الشعوب اللغة العربية والتعاليم الإسلامية والعادات الشرقية.

«إن المؤرخين لم يستطيعوا أبداً أن يفسروا القوة الهائلة التي كانت للرأي البسيط الذي دعا إليه النبي محمد. يقول هيلر بيلوك بقرف إن هذا الرأي»قد انطلق من لا شيء، من الرمال الحارة في الشرق ثم انتشر كالنار». ويبدي كارليل دهشته: «كأن شرارة قد وقعت، شرارة واحدة تقع على ما كان يبدو عالماً من رمل أسود لا يلفت الانتباه: ولكن يا للهول! تبين أن الرمل بارود متفجر انتشر لهيبه من دلهي إلى غرناطة».

وتفسر الكاتبة الأمر بقولها إن معرفة أن الناس أحرار هي التي

انتشرت لتعم العالم الذي كان معروفاً في ذلك الحين «مثلما انتشر الأمريكيون في هذه القارة». والشعار كان «لا إكراه في الدين».

القبائل العربية كلها من البحر الأحمر إلى الفرات راحت تعلن أن الناس أحرار. ولذلك فإن العالم كله قد صار مسلماً من المحيط الهندي إلى المحيط الأطلسي خلال ثمانين عاماً. والبحر الأبيض المتوسط صار بحيرة إسلامية وصار البوابة الغربية للعالم، الذي كان معروفاً في ذلك الحين، اسم عربي جديد هو جبل طارق (على اسم الفاتح العربي طارق بن زياد). وخلال قرن واحد كان العالم الإسلامي يشتمل على الهند وفارس والجزيرة العربية وسوريا وفلسطين ومصر وشمال أفريقيا كلها حتى الأطلسي وجبل طارق وإسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا.

وليست المسألة مسألة انتشار جيوش قوية تفتح بلداناً وتهزم جيوشاً. بل هي مسألة القدرة على التأثير في الآخرين بحيث يتبنون الدين والعادات والتقاليد واللغة. إذ لم تدخل اللغة العربية إلا كلمات قليلة من لغات الشعوب التي فتحوا بلدانها. لكن لغات تلك الشعوب كلها أخذت أعداداً لا تحصى من الكلمات العربية. بل إن بعضها هجر لغته الأصلية نهائياً وصار يتعامل باللغة العربية.

وحتى في القتال فإن الصليبيين فوجئوا بالأسلوب الذي قاتل به المسلمون في معركة الدفاع عن القدس. وتستفيض الكاتبة في امتداح هذا الأسلوب. ثم تقول إنه على الرغم من أن الصليبيين انتصروا عليهم؛ إلا أنهم في المعركة القادمة كانوا يتبنون أسلوب القتال العربي الإسلامي.

وبعد ذكر النظافة بوصفها أهم مواصفات الساراسين، والتي فاجأت الصليبيين (وسنفصل رأيها حول هذه المسألة في ما بعد) تذكر مثالاً خطيراً على قدرة إنسان هذه المنطقة على التأثير على الآخرين فتقول: إن الممالك المسيحية (الصليبية) في عالم الساراسين لم تدم أكثر من قرن. ولكن صار من غير الممكن تمييز ورثة الصليبيين المؤسسين عن المسلمين في عاداتهم وطبائعهم ولباسهم. وهذا ما ينطبق على المسيحيين الآخرين الذين كانوا يعيشون أصلاً في ظل هذه الحضارة. ويعلق عماد الدين قائلاً إن كثيرين من الصليبيين لم يكتفوا بتبني العادات الإسلامية بل إنهم تحولوا إلى الديانة الإسلامية ذاتها محيلاً ملاحظته تلك إلى أرنولد.

وتضيف: «ولكن العائدين من الصليبيين إلى أوروبا أرجعوا معهم أول فكرة عن الجنتلمان سبق للأوروبيين أن عرفوها. فحتى غزوهم لحضارة الساراسين لم يكونوا قد عرفوا أبداً أن الرجل القوي لا يحتاج إلى أن يكون قاسياً وعنيفاً. لقد كان الساراسين محاربين بارعين حين يحاربون. لكنهم لم يكونوا قساة متوحشين. ولم يكونوا يعذبون أسراهم ولا يقتلون الجرحى. وفي بلادهم لم يكونوا يضطهدون المسيحيين. كانوا شجعاناً لكنهم كانوا لطفاء. وكانوا شرفاء يقولون الحقيقة، ويفون بعهودهم التي يقطعونها على أنفسهم. مثال الجنتلمان، المأخوذ من شخصية الفارس الساراسين، هو الذي أثار إعجاب الإنكليز. وهذا المثال لا يزال يقدم النموذج الأفضل من البشر حتى يومنا هذا، كما ترى، وهم رجال ونساء الطبقة الحاكمة الإنكليزية».

وما هو أهم من ذلك تأثير التجربة الأندلسية، وهي وجه آخر من

وجوه حضارة الساراسين، على الإنسان الأوروبي خاصة وعلى العالم كله عامة.

إن لهذا الكتاب أهمية كبيرة تتجاوز غزل الذات من خلال فرحتنا بوجود من يمتدحنا أو يمتدح حضارة أسلافنا. وسنفصل لاحقاً رأي الكاتبة في مسائل وجوانب من الحضارة العربية الإسلامية (الساراسين) لم يسبق لأحد أن ناقشها بتلك الحرارة وذلك الإسهاب.

***

تقول روز وايلدر لين في كتابها «اكتشاف الحرية: صراع الإنسان ضد السلطة» إن الملفت للنظر عند تأمل تاريخ الإسلام هو السرعة التي انتشر بها في العالم، والتأثير الكبير الذي كان للساراسين - التسمية الأوروبية لابن هذه المنطقة - على كل من احتك بهم وعلى الأوروبيين بشكل خاص من خلال تجربتي الأندلس والحروب الصليبية. وهي ترى أن السبب الأهم في ذلك هو إيمان هذا الساراسين بحرية الإنسان في الكون ومسؤوليته عن أفعاله.

إن الموضوعات المثيرة التي وجدتها تميز إنسان هذه المنطقة هي: التعليم والنظافة والتسامح الديني وفكرة الخلق.

«والمهم أكثر من ذلك، كما تقول الكاتبة، هو أنه بعد هذا الانتشار - للإسلام - جاء الجهد الإنساني الإبداعي الأول للطاقة البشرية: لقد أبدع هؤلاء البشر أول حضارة علمية». ويعقب عماد الدين على هذا بقوله إنه كانت هناك حضارة علمية من قبل. ولكن الحضارة الإسلامية كانت الأولى التي صارت علمية بالمعنى المعاصر للكلمة. حيث

جعلت المعرفة العلمية تعتمد على الاستقراء والاستدلال. والاستقراء الذي نعرفه الآن على أنه «المنهج العلمي» هو الموازنة بين الملاحظة والخبرة (التجربة) والنظرية. ثم يحيل القارئ والكاتبة إلى كتاب له منشور عام 1992 حول تطور علم الاستدلال الحديث في المرحلة الإسلامية وتعاليم القرآن حول هذا الموضوع.

في أثناء فترة الركود في أوروبا، والمعروفة باسم «العصور المظلمة»، كان العالم متألقاً فعلياً بحضارة مشعة فعالة أقرب ما تكون إلى الحضارة الأمريكية - ولنتذكر أن المثل الأعلى للكاتبة هو الحضارة الأمريكية - وأكثر فائدةً لكل إنسان حي اليوم من أية حضارة أخرى في الماضي. ملايين بعد الملايين من البشر، وعبر ثلاثين جيلاً، ممن يعتقدون أن البشر متساوون وأحرار، هم الذين صنعوا تلك الحضارة. واستمروا يصنعونها طوال ثمانية قرون. لهم يدين العالم بالعلم الحديث، بالرياضيات والفلك وعلوم البحار والإبحار والطب الحديث والجراحة والزراعة العلمية». ويعقب عماد الدين هنا على أن المجتمع الإسلامي كان مجتمعاً تعددياً. وكان نموذجه الأول هو المجتمع الذي أقامه النبي في المدينة حيث قبل من اليهود أن يظلوا على دينهم، وأن تكون لهم تشريعاتهم الخاصة. وكذلك في إسبانيا حيث كان اليهود مضطهدين قبل مجيء الفتح الإسلامي. ثم عاش اليهود والمسيحيون في ظل الدولة الإسلامية بصفتهم يهوداً ومسيحيين. وقد فوجئ الصليبيون «حين ذهب مئة صليبي - في أثناء حصار القدس - إلى بيت لحم فوجدوها بلدة مسيحية مبنية حول» كاتدرائية»مريم العذراء. واستضافهم الناس والقسس والكهنة

بسخاء». ثم فوجئوا، أيضاً، حين وجدوا مسيحيين كانوا في القدس حين فتحوها. كما فوجئ المؤرخون بسماح صلاح الدين للمسيحيين (الصليبيين) بنقل ممتلكاتهم وممتلكات كنائسهم من القدس بعد أن فتحها واستعادها من الصليبيين.

وتقول الكاتبة: «كيف حدث أن وجد الصليبيون هذا العدد الكبير من المسيحيين يعيشون هناك طوال ذلك الزمن؟ ولماذا كان المسيحيون يعيشون هناك؟ لقد كانوا جزءاً من عالم الساراسين. والمسلمون لم يقضوا على الذين تختلف معتقداتهم الدينية عن معتقدهم الإسلامي. (والدليل أنهم كانوا ما زالوا يعيشون هناك حين جاءهم الصليبيون). والدليل، أيضاً، أنهم ما زالوا يعيشون هناك: الأرمن والألبان والموارنة واليهود والزرادشتيون واليزيدون والهندوس وغيرهم وغيرهم... الأوروبيون هم الذين ذبحوا من سموهم الهراطقة وحتى آخر طفل كان أبواه يعرفان إلى الحد الأدنى أن عقول الناس لها حريتها... وبعد خمسمئة سنة من الحروب الصليبية كان البروتستانت والكاثوليك يفرون إلى البراري الأمريكية لينجوا بحياتهم من التعصب الأوروبي الأعمى».

وللتدقيق في مسألة أن عمر الحضارة الإسلامية ثمانية قرون يقول عماد الدين إن العمر الحقيقي لهذه الحضارة هو 860 عاماً بين تأسيس دولة المدينة عام 622 وإخراج العرب من الأندلس عام 1492، مع التحفظ على عمر النشاط الحضاري في الدويلات التي كانت موجودة في المنطقة بعد الخروج من الأندلس.

«وما حدث أنه قبيل اعتزال النبي محمد العمل التجاري والتفرغ لدعوته كانت الشرطة تقوم بإغلاق جميع مدارس العلم في الإمبراطورية البيزنطية. وكان أمام العالِم إما أن يصمت أو أن يحتجز في زنزانة أو أن يغادر الإمبراطورية - إذا استطاع المغادرة. وقد غادرها الكثيرون طبعاً. (ولكن إلى أين؟)» في الغرب كانت روما مدينة أشباح وكان قطاع الطرق - تستخدم كلمة غانغستر - يجوبون أوروبا بأرجائها كافة. والشمال كان همجياً متوحشاً. وفي الشرق، في ذلك الحين، كانت فارس متحررة نسبياً. ولذلك ذهب العلماء إلى بلاد فارس...».

وبعد قرن من الزمان صار العالم كله إسلامياً. وصار العلماء (وأتباعهم من بعدهم) مقبولين شعبياً. «كانوا محترمين ومحط الإعجاب وكلامهم مسموع ويُسعى إليهم. ما من سلطة تضغط عليهم ولا شرطة تلاحقهم. ففتحوا مدارسهم من بغداد إلى غرناطة. وازدحمت هذه المدارس بطلاب العلم. وخلال قرنين تحولت هذه المدارس إلى جامعات؛ أول جامعات في العالم». وراحت هذه الجامعات تكبر وتنمو خلال القرون اللاحقة. «وجامعة القاهرة - تقصد جامعة الأزهر - عمرها أكثر من ألف سنة. وحين زرتها كان فيها ما يزيد على أربعة آلاف طالب».

وتفصل الكاتبة في علم هذه «الجامعات» وأساليبها ومناهجها فتقول: «ليس لجامعات الساراسين هذه (تقصد جامعات المساجد) أي برامج، ولا مناهج ولا إدارات ولا امتحانات. وهي لا تعطي علامات أو شهادات. كانت ببساطة مؤسسات للتعليم. والرجل الذي

يريد أن يتعلم، سواء كان كبيراً أم صغيراً، كان يذهب إلى الجامعة لكي يتعلم ما كان يريد أن يعرف. تماماً مثلما يذهب الأمريكي إلى البقالية ليشتري الطعام الذي يريده. والذين يعرفون، أو يظنون أنهم يعرفون، شيئاً ما ويريدون أن يعلّموه كانوا يفتحون مدرسة ليبيعوا معرفتهم. وكان نجاحهم يعتمد على الطلب على المعرفة التي لديهم. فإذا تحسنت أحوالهم انضم إليهم أساتذة آخرون. وهكذا صارت المدارس جامعات. وقرناً بعد الآخر صارت الأبنية تضاف من قبل المتبرعين».

ويعلق عماد الدين هنا تعليقاً طريفاً فيشرح طبيعة العلم والتعليم في ذلك الحين. وهو ما لم تكن لدينا صورة واضحة عنه. يقول: «كانت أقدم الجامعات الإسلامية مجرد «دكاكين معرفة» وجدت وتوسعت حول المساجد. وكما في الأسواق - البازارات - التي كانت أمكنة يقصدها التجار للمتاجرة بالبضائع، كذلك فإن المساجد كانت تجتذب المعلمين. ولأن الإسلام لا يقيم فوارق بين المعرفة الدينية والمعرفة الدنيوية (الحقائق كلها من عند الله) فإن المكان الذي يمكن للمرء أن يعلم فيه القرآن والحديث هو مكان ملائم لتعليم القواعد والنحو والفلك».

«وكان المعلمون يحاضرون في قاعات مكشوفة. وبالتالي فإن أي إنسان يستطيع أن يأتي ويستمع. والطالب الجديد كان يتجول مستطلعاً وهو يستمع. وحين يقرر من هو المعلم الذي اختاره كان يناقش معه على انفراد كل ما يريد أن يتعلمه وما يحتاج إلى دراسته ويتفقان على الأجر. وبعدها ينضم إلى الصف بطريقة نظامية. وإذا لم يعجبه الجو يستطيع أن يغادر في أي وقت ويبحث عن أستاذ آخر. وحين يحس

أنه قد تعلم ما كان يريد أن يعرفه كان يترك الجامعة لكي يستخدم علمه ويستفيد منه. وكان أساتذته يعطونه ورقة توصية إذا أرادها».

يبدو هذا الأسلوب طريفاً مقارنة بما نعرفه الآن عن وسائل التعليم والأسلوب الأمثل الذي ابتكره في أمريكا توماس جيفرسون بمعونة مادية من أصدقائه. فهو يقول، في رسالته التي يطلب فيها عون أحد الأصدقاء لإقامة جامعة هارفارد وتطويرها، «سنسمح لهم - أي للطلاب - أن يختاروا، بحرية ودون أي توجيه، المحاضرات التي يريدون أن يحضروها. وستسير مؤسستنا على هذا المبدأ: فتح المجال لكل إنسان لأن يأتي ويستمع إلى كل ما يرى أنه يمكن أن يطور حالة عقله».

وهنا تورد الكاتبة أمراً ذا أهمية عالية. فتقول: «ولأكثر من تسع مائة سنة... وحتى نهاية القرن الثامن عشر لم يستطع الأوروبيون أن يفرضوا على هذه الجامعة - جامعة الأزهر - أية مسحة من الاعتقاد الأوروبي القائل إن العقول تحصل على المعرفة، ليس من خلال البحث الذاتي الإيجابي عنها، بل من خلال التعلم السلبي؛ أي ما ترى السلطة أنه يجب أن يتعلمه الناس».

«وفي هذه الجامعات كان المعلمون يقدمون كل علم الماضي مترجماً إلى العربية. والطلاب، بشكل عام، لم يكونوا يريدون أن يتعلموا الميتافيزيق (الذين كانوا يريدون ذلك لم يكونوا يذهبون إلى الجامعات التي تظهر حول المساجد بل يذهبون إلى حلقات المتصوفين) بل كانوا يريدون العلم... ويريدون كل ذرة من المعرفة يمكن أن تضاف إلى ما لديهم من علم ومعرفة».

والعلم الذي تعلموه، وعلموه لغيرهم، لم يكن في ترجمة كتبهم إلى اللغات الأوروبية فقط؛ ولا ترجمتهم هم لكتب الآخرين إلى العربية فقط؛ بل كان في الروح المستقلة المسؤولة والمتسائلة التي اقتحمت مجهول العالم.

فأول ما يريد الناس أن يفعلوه بشكل طبيعي - كما تقول الكاتبة - هو اقتحام العالم المادي. فلكي يعيشوا يجب أن يقتحموه. والهدف الطبيعي للطاقة البشرية هو جعل هذه الأرض صالحة لعيش البشر. وحين لا يقف أي اعتقاد زائف في طريق الطاقة البشرية عند صدورها عن الفرد فإن الناس يقتحمون هذه الأرض ليجعلوها ملائمة للحاجات والرغبات البشرية.

ومن خلال إيطاليا أعطى الساراسين للأوروبيين «يقظة أوروبا». ومن خلال إسبانيا أعطت آخرُ ومضة في طاقتهم إلى العالم اكتشافَ أمريكا.

لقد كانت هناك أجيال من البحارة (الساراسين) الذين يعرفون بوجود أرض في الغرب. ولمدة قرنين، على الأقل، كان الأوروبيون يسمعون أن الأرض كروية. وكانت لدى الكثيرين قياسات الساراسين للأرض. ومن حيث خطوط الطول كانت هذه القياسات خاطئة بما يعادل ثمانية آلاف ميل. (يعلق عماد الدين قائلاً: على العكس كانت القياسات الإسلامية للأرض دقيقة تماماً... والرقم الذي أعطاه البيروني عن محيط الأرض لم يكن فيه خطأ أكثر من اثنين بالألف).

ثم تقول الكاتبة إنه كان على كولومبوس أن يقمع تمرداً على سفنه

لأنه استخدم هذه القياسات الساراسينية غير الدقيقة. (ويعلق عماد الدين أن كولومبوس لم يرفض فقط القياسات الإسلامية، بل رفض أيضاً القياسات اليونانية التي لا تقل دقة. ورأيُ كولومبوس، القائل إن المسلمين واليونان كانوا يبالغون في تقدير محيط الأرض، هو الذي ضلل المؤرخين. فهل قلل هو من حجم الأرض متعمداً لكي يبرر رحلته الاستطلاعية أمام الملك والملكة؟ لقد ادعى كولومبوس أنه يستطيع أن يجد طريقاً مختصراً إلى الهند إذا سافر غرباً. وكانت القياسات الإسلامية تقول إن الهند أقرب إلى أوروبا إذا تم التوجه إليها شرقاً وليس غرباً.

عالم ساكن أم متحرك؟

ولكن المسألة أكبر من مسألة الحسابات. إنها مسألة الإيمان بكروية الأرض وحركتها ودورانها. فالبابوات والملوك لم يكونوا قادرين على أن يبحثوا عن الشرق من الغرب. فهذا يتضمن الاعتراف بأن الأرض الكروية تدور في الفضاء. وهذا يتضمن بدوره القول إن الكون طاقة، وربما خلقٌ وتغيرٌ وتقدمٌ. ولهذا أجبروا غاليلو على الرجوع عن قوله بأن الأرض تدور. ولم يستطع الملوك والبابوات، الذين يستمدون سلطتهم من الإيمان بأن السلطة تتحكم بكون ساكن، أن يقبلوا أن الأرض تدور في الفضاء. فإن لم تكن هذه الأرض مستقرة على شيء ثابت فهذا يعني أن الكون كله غير مستقر. وبالتالي فالسلطة ذاتها يمكن ألا تكون مستقرة. أي أنها غير دائمة أيضاً. ويعني أيضاً أن هناك طاقة (خلاقة ومستمرة في الخلق). وهذه الطاقة الخلاقة تدعو الإنسان ذاته

إلى توقع الجديد كل صباح. وهذا يجعله مستعداً ومستنفراً وقابلاً للتجدد ومتقبلاً للجديد. وهذا هو الأمر الخطير الذي نقله الساراسين للغرب.

ففي إسبانيا لم تكن هناك أية سلطة تسيطر على الناس حتى تاريخ طرد العرب منها. كانت المدن مدناً حرة. والناس قد ولدوا وعاشوا في ظل الحضارة الساراسينية (العربية الإسلامية). وقبلهم كان أسلافهم طوال قرون عديدة يعيشون في تلك الحضارة. وبطرد العرب تهدم حاجز الكراهية الذي كان يفصل إسبانيا عن أوروبا. وصارت إسبانيا جزءاً من أوروبا الكاثوليكية. ولكن الرجال والنساء الأحياء الذين كانوا في إسبانيا لم يعودوا أوروبيين. ولم يستقبلوا الروح الأوروبية بل نقلوا شيئاً آخر إليها. أي أن الفتح الكاثوليكي لإسبانيا هدم الحاجز فقط وفتح المجال أمام الطاقة الإنسانية الحية التي كانت لدى الساراسين الإسبان (الأندلسيين) بالدخول إلى أوروبا. وكان تأثيرها رهيباً.

«... شبان من أمثال هرناند دو سوتو الذي، قبل بلوغ العشرين من العمر، ينطلق على جواده وحيداً مبتعداً عن بيته ووطنه، على جواد هزيل، وسيفه في يده ورمحه معه ولاشيء آخر إلا اعتماده على نفسه التي لا تعرف الخوف... مئات وآلاف من الشبان من أمثاله هم الذين اكتشفوا أمريكا. وقد جاء هؤلاء من إسبانيا. أما الأوروبيون الآخرون فلم يتحركوا طوال مئات السنين. وثلاثة أجيال منهم لم تتحرك من حيث وجدت نفسها تجلس... وحتى بعد أن عرفوا أن الأرض كروية وأن نصفها الغني بشكل خرافي غير مكتشف وينتظر من يستطلعه... أي أن كولومبوس كان يمكن أن يأتي ويروح دون أن يتسبب في أي

تغيير أو اختلاف لولا وجود الطاقة الإنسانية التي قفزت من إسبانيا الساراسينية. لولا وجود الآلاف من الرجال الذين حملوا أرواحهم على أكفهم وغامروا بأنفسهم على مسؤوليتهم في باطن المجهول».

«وها هي حقائق لا يمكن أن يناقش في صحتها أحد. أربعون جيلاً من الإسبان، (كما يصحح لها عماد الدين بعد أن أخطأت وقالت ألفا جيل)، كانوا يعيشون في ظل الحضارة التي يستطيع الإنسان أن يتصرف فيها ويعمل بحرية. وخلال قرن واحد بعد سقوط غرناطة كان الإسبان أقل خضوعاً للحكومات من بقية الأوروبيين. وخلال ذلك القرن استكشف الإسبان العالم الجديد وفتحوه مثلما فتحوا أوروبا..... لقد دام ذلك قرناً كاملاً: ثلاثة أجيال. وبعد قرن آخر لم تعد الطاقة الإسبانية قادرة على تحصيل الطعام الكافي للإسبان. التغيير الذي حدث في إسبانيا بعد سقوط غرناطة هو تغيير في المعنى. وهو مما لا يمكنك ملاحظته على سطح الأشياء».

وتقول الكاتبة: «إن الكاثوليك الإسبان الذين كانوا يعيشون في ظل حضارة الساراسين، كانوا راغبين، بل أكثر من راغبين، في الترحيب بالملوك الكاثوليك (الذين يعملون على طرد العرب). ولكن هؤلاء لا يريدون التخلي عن مدنهم الحرة (وعما استفادوه وتعودوا عليه من حرية). ولهذا طلبوا من الغزاة الضعفاء وثيقة حقوق (ماغنا كارتا) موقعة تضمن لهم حرياتهم. وقد حصلوا عليها. وحين سقطت غرناطة انسحبت قوات الساراسين إلى أفريقيا وفي أعقابها قوات إيزابيل وفرديناند طاردة أمامها مئات الآلاف من اليهود (تقول بعض التقارير أن عددهم 800 ألف». ويضيف عماد الدين نقلاً عن الموسوعة البريطانية

أن العدد 170 ألفاً). تم طرد المسلمين واليهود. «ولم تعد هناك حرية دينية في إسبانيا».

الروح الخلاقة المغامرة هي التي ورثتها إسبانيا عن العرب. وهي التي نقلتها إلى أوروبا واقتحمت بها العالم الجديد. والإيمان بالحرية الإنسانية هو الموازي للإيمان بالوحدانية.

هذا ما علمه الساراسين للعالم. وهو سر التقدم. والانتكاسة التي أصابت الحضارة الساراسينية تعود إلى التخلي عن هذه الفكرة. وقعت الانتكاسة حين عاد المسلمون إلى الكون الساكن الثابت (غير المتغير) وإلى السلطة المسيطرة. لقد هربوا من مسؤولية الحرية. ونتيجة لذلك ظلت الحياة الإسلامية راكدة طوال ستة قرون «لأن المسلمين لم يعودوا يعرفون أن الأفراد يسيطرون على أنفسهم، وأنهم مسؤولون عن أعمالهم وعن حياتهم وعن العالم البشري الذي يعيشون فيه».

وتختم الكاتبة هذا الفصل بقولها: «من العبد إلى السلطان صار كل مسلم طيب يعيش خاضعاً لـ (المجهول). كذلك خضع الأسبارطيون لقانون ليكرغوس، والهمج البدائيون للتابو، والشيوعيون والنازيون والفاشيست للحزب».

***

تم الاحتكاكان الحضاريان الأكثر أهمية بين الشرق والغرب من خلال الحروب الصليبية وسقوط الأندلس. وعلى الرغم من المرارات التي صاحبت هاتين التجربتين، والدماء التي سالت فيهما، إلا أن تأثيرهما كان خطيراً وحاسماً.

وتضيف الكاتبة روز وايلدر لين، في كتابها، معلومات تفصيلية مثيرة عن هذا الاحتكاكين وآثارهما. وهي تتطرق إلى موضوعات تبدو هامشية ولا تستوقف الباحثين عادة. ولكنها في الوقت ذاته تغوص في التفاصيل التاريخية لكي تبحث عن الجوهر الصاعق الذي مسته أوروبا في الشرق فشحنها بالطاقة الخلاقة.

ومن الموضوعات المثيرة التي تطرقت إليها موضوع النظافة.

تقول: «ولكن أكثر ما أدهش الصليبيين في تلك البلاد نظافتها». ولا تنسى أن تضيف بين قوسين أن الأمريكيين أنظف شعب على وجه الأرض الآن. ثم تكمل قائلة: « قد يتبلل الصليبيون بالمطر أو عند عبور الأنهار. ولكن الحمّام كان طقساً وقوراً لا يقوم به إلا كل فتى، بعد سهرته طوال الليل أمام المذبح، حيث كان سيكرس فارساً في الصباح. بينما المسلمون كانوا يستحمون خمس مرات يومياً».

وهنا يعلق عماد الدين أحمد على الموضوع بقوله: «على الرغم من صدمة هذا الكشف عن الاختلاف في الموقف من النظافة في العصور الوسطى بين الأوروبيين والمسلمين، بالنسبة إلى القارئ المعاصر، إلا أن الأمر ليس سراً. فجيمس كلافيل يشير إلى الموقف الأوروبي الرافض للاستحمام منذ أن اضطر إلى إجراء مقارنة مع اليابانيين في روايته «شوغان». وأيام محاكم التفتيش في إسبانيا كانت إحدى الدلائل المستخدمة لإثبات عدم الولاء الكامل للمسيحية هو النظافة الشديدة».

وتقول الكاتبة: «ربما كان رد فعله - الرسول - على الزهاد القذرين - في أيامه - أن أكد على أن الجسد النظيف أمر مهم جداً لتوفر عقل نظيف وروح نقية. على كل امرئ أن يستحم أكثر من مرة في مياه جارية.

لأنه لا يستطيع أن يستحم بنظافة في المياه الراكدة». ويعلق عماد الدين قائلاً إن الإسلام قد تبنى موقف «النظافة من الإيمان» قبل وقت طويل من تبني البروتستانت له. كما أن موقف الإسلام من النظافة ليس رد فعل على أي شيء بل هو موقف أصيل.

«وقد ربط الرسول النظافة بمبادئه من أجل الحفاظ على الحقيقة في عقول الناس دون الحاجة إلى مؤسسة كالكنيسة. «فالمسلم يكرر لنفسه كل يوم أن الآلهة الوثنيين غير موجودين وأن لا إله إلا الله. وهو يكرر ذلك لنفسه مع الاغتسال (الوضوء) خمس مرات كل يوم. (وحين تذكّر التجارة أضاف أن الذين يعبرون الصحراء يستطيعون أن يستخدموا الرمل). ومحمد نفسه كان يغسل يديه قبل الطعام وبعده. وكان ينظف أسنانه ويسلّكها (مستخدماً المسواك».

وواضح من التفاصيل التي توردها - كما سنرى - أن الكاتبة تقصد الحياة في الشاطئ السوري واللبناني والفلسطيني حيث تتوفر المياه والينابيع التي تنطبق على هذه الأوصاف. وهي الأماكن التي أقام الصليبيون وحاربوا فيها.

«وهكذا جاء الصليبيون إلى بلاد كان يبدو أن كل إنسان فيها يستحم دائماً. الينابيع في كل مكان. ولذلك لم يكن المسلمون يجدون مبرراً للذهاب إلى الكنيسة لكي يقولوا لا إله إلا الله. كانوا يغتسلون ويكررون ذلك أينما كانوا. وبحيث يقطعون عملهم لوقت قصير من أجل ذلك. وهذه الينابيع الجارية التي لا تحصى هي أول ما لفت انتباه الغزاة الأوروبيين».

«وباحة المسجد بينابيعها الدفاقة هادئة وجوها لطيف. حيث

المتسولون والفلاسفة يجلسون. بعضهم لديه المال الكافي. وبعضهم ورث مالاً. وبعضهم يعيش على الصدقات. لكي يكرسوا وقتهم كله للتفكير في طبيعة الكون والإنسان. خمس مرات كل يوم يصعد أحدهم المئذنة لينادي: لا إله إلا الله. والذين يستطيعون كانوا يكررون ذلك في المسجد بعد الاغتسال في نبعه. وقد يرتل أحدهم من القرآن بصوت مرتفع. وقد لا يفعل. والناس القريبون من الجامع كانوا يسهرون على إصلاح هذا الجامع إذا أرادوا ذلك وإلا تركوه للخراب».

«ولنتصور الصليبي الذي استطاع أن يقيم مملكة صغيرة في سورية وهو يتناول العشاء لأول مرة مع أمير من الجوار. هذا ملك يرتدي جلداً قاسياً وصوفاً خشناً ودرعاً حديدياً يزن ثمانين رطلاً - مايقرب من 35 كغ - وقد اعتاد على أن ينهش اللحم عن العظم ثم على إلقاء العظم للكلاب وتجرع ربع غالون من الجعة».

«إن الجدران الحجرية والباحة المرصوفة بالحجارة في قلعة مضيفه لن تفاجئه. والحجرات التي مثل هذه الحجرات يعرفها لأنه سبق أن نهبها. سيرى الآن كيف يلبس الحرير. ولكن ماذا سيفعل حين يـأتيه خادم ويقدم له سطلاً من الفضة ذا غطاء بمصفاة وفوقه إبريق صغير؟ إذا كشف الغطاء وتطلع إلى السطل سيجده فارغاً. بينما الإبريق مليء بماء حار معطر».

«قبل أن يأكل الساراسين سيغسل يديه بالماء المعطر الذي يسكب عليهما. وينزل الماء ليختفي تحت غطاء السطل. وينشف يديه بمنشفة من الحرير الدمشقي أو بمنشفة ذات وبر (كمناشف الحمام المعاصرة). ويضع خادم صينية معدنية مرصعة بينهما ويضع

عليها وعاء من البروسلين مليئاً بالطعام. ويأكل الساراسين بأصابعه، كما يفعل الأوروبيون، ولكنه حين ينتهي لا يمسحهما بملابسه. بل يغسلهما مرة ثانية».

«وتقدم الوجبة على مراحل: صينية بعد صينية، ووعاء بعد وعاء. وبعد كل مرحلة يغسل الساراسي يديه وينشفهما بمنشفة جديدة».

«لايوجد أي كلب يتطلع متلهفاً بانتظار العظام وهو ينهش براغيثه. الأرض من الآجر أو الحجارة الملساء تلمع نظيفة... وقبل أن يدخل الساراسي البيت يخلع حذاءه ويتركه في الخارج».

الخلق

وبعيداً عن هذه التفاصيل اليومية هناك المسألة الخطيرة التي تمس علاقة الإنسان بالكون والمجتمع من خلال طريقة تفكيره بالخلق والخالق. وهنا نقطة الاحتكاك المتوهجة التي أثر فيها العربي المسلم (الساراسين) على العالم.

«كان الإيمان في العالم القديم يقول إن السلطة المسيطرة تقوم على الاعتقاد بأنه ما من شيء آخر يمكن أن يخلق. فقد تم خلق كل شيء وانتهى الأمر. وخلال ستة أيام خلق الله الأرض وكل الموجودات. وبعدها (كما يؤمن القدماء) توقف الخلق إلى الأبد. لم تعد هناك قوة خالقة. وفي اليوم السابع تحول الخالق إلى سلطة تسيطر على ما تم خلقه. وفكرة السلطة المسيطرة على الكون والإنسان كلها تقوم على رؤية الكون كاملاً منتهياً ساكناً ثابتاً. لأنه إذا لم يكن الكون كاملاً وساكناً، وإذا كانت الطاقة الديناميكية لا تزال تعمل بنهجها الخلاق

بدلاً من ذلك، فإن هذا يعني أن ما يبدو في هذه اللحظة مستحيلاً سيكون من الممكن وجوده في اللحظة التالية. وهذا يعني، أيضاً، أن الأشياء كلها تتغير لتصير أشياء جديدة غير متكهن بها. وبالتالي فالغد لا يمكن معرفته اليوم. وما من شيء موجود اليوم يمكن أن يتحكم بالغد. وما من عقل في العالم القديم يتجرأ على الاعتراف بالفكرة الرهيبة القائلة إن الحقيقة (الواقع) طاقة خلاقة. وأن التغيير من طبيعة الأشياء.

«ولا شك أن الفكرة العظيمة التي التقطها أوروبيو العصور الوسطى هي تلك التي رأت أن الطاقة العاملة في الكون يمكن أن تكون خلاقة بشكل دائم. فإن كانت هناك طاقة خلاقة، وإذا كان الله مستمراً في الخلق، فهذا يعني أن هذا الكون غير منته وأنه ليس منتهياً أو ساكناً. وإن كان الأمر كذلك فهذا يعني أن السلطة الموجودة ليست هي التي تسيطر عليه، أو ستظل تسيطر عليه. فقد كان عالم الأوروبيين كله يقوم على الاعتقاد الوثني بأن السلطة تسيطر على كل شيء بما في ذلك البشر. وحين سمعوا أن هذه الأرض تدور في الفضاء ارتعدت عقولهم وأرواحهم رعباً. وهذا هو سر كراهيتهم للساراسين الذين كانوا يرون فيه (الأنتي كرايست = عدو المسيح)، والشيطان على الأرض، الذي يتمرد على سلطة الله. وهذا هو سر الحقد الذي كان يحمله بعض الأوروبيين على الساراسين. كانوا يخافون من هذه الفكرة التي يحملها عن العالم وبالتالي عن السلطة. وقد تجلى هذا الحقد في أقسى صوره في نهاية التجربة الأندلسية.

لقد بقي ما يقرب من مليوني مسلم في إسبانيا بعد خروج العرب المسلمين واليهود منها. وقد جعلتهم قوات الملك يتحولون

«يهتدون» ليصبحوا كاثوليك. (ويعلق عماد الدين بقوله: بعد سقوط غرناطة انطلق فرانسيسكو جيمينيز دو سيسنيروس، كاهن اعتراف الملكة إليزابيث، بحملة جماعية للهداية - التحويل الديني الإجباري إلى المسيحية. وحين تمرد المسلمون أجبر الجميع على الاختيار بين «الاهتداء» والطرد. وقد اضطهد كثير من المهتدين على أساس الشك بأنهم مسلمون سراً).

وتعلق الكاتبة قائلة: «فلماذا يعترض الكاثوليكي على ذلك؟ الناس جميعاً يجب أن يصبحوا كاثوليك. وجميع الناس ذوو التفكير الصحيح هم كاثوليك. وإذا لم يتمكن أي إنسان من رؤية الحقيقة يجب أن يجبر على ذلك. إن القتل والتعذيب سيئان. ولكنهما الطريقة الوحيدة المتاحة. والغاية تبرر الوسيلة. فالغاية خيرة. إنها إنقاذ أرواحهم. ومن يحتج لا بد أنه يريد لأرواحهم أن تظل ملعونة».

«وبعد تعذيب المسلمين، الذين ظلوا على قيد الحياة، وذبحهم وحرقهم أحياء في النار التي التهمت بيوتهم أو التي حاصرتهم وهم يهربون، صاروا كاثوليك. ولذا فكل شيء على ما يرام. ولكنهم على الرغم من اهتدائهم دينياً ظلوا يتصرفون ككفرة - يقرؤون الكتب العربية، ويلعبون ألعابهم الرياضية، ويلبسون أثوابهم الحريرية... ويستحمون، يستحمون دائماً. وكانت الكنيسة والدولة تحرم هذه الممارسات الوثنية. فقامت الشرطة بإحراق المكتبات العربية. وتفتيش بيوت المهتدين بحثاً عن الكتب العربية لإحراقها. صارت الكتابة والقراءة أو التكلم بالعربية من الممنوعات بشدة. وأوقفت الشرطة أيضاً الألعاب الرياضية العربية. وفي كل مدينة أو بلدة أو قرية

حولت الحمّامات العربية - التي اسمها عند الأمريكيين الآن التركية - إلى استخدامات أخرى أو أنها أزيلت عن وجه الأرض. وحرم على المهتدين الاستحمام سراً في بيوتهم».

«ولكن هذا لم يؤثر على الحرية التي يحس بها الإسباني الذي لا يعرف العربية ولا يريد أن يلعب الرياضة العربية أو أن يستحم».

«وظل المهتدون - الذين صار اسمهم الآن الموريسكوس - يبدو عليهم أنهم لم يقبلوا في أعماقهم تلك السلطة التي لم تكن تفعل، كما تقول هي، إلا ما فيه مصلحتهم. ظلوا موضع شك في أنهم يستحمون في السر. وظل الشك قائماً في ما يمكن أن يفكروا فيه».

«ولمعرفة ما يفكرون فيه، بدأ القسس الإسبان «التفتيش». وكان الاسم صحيحاً. إن الأمر تحرٍ واستجواب. فالكنيسة هي المسؤولة عن خلاص الفرد. والمسؤولية يجب أن تعني السيطرة. فما من أحد يمكن أن يكون مسؤولاً عن أية فكرة أو كلمة أو فعلة إن لم يكن قادراً على السيطرة عليها. وللسيطرة على المعتقدات عند هؤلاء «الموريسكوس» كان من الضروري معرفة معتقداتهم. وكان التعذيب هو الوسيلة الوحيدة لمعرفتها. لم يكن هناك جهاز لكشف الكذب ولا إمكانية للاختبارات النفسية. التعذيب هو الوسيلة الوحيدة المعروفة للنزول بالعقل البشري إلى حالة يفترض أنه يكون فيها عاجزاً عن الكذب».

«وقد عثر التعذيب على لطخات وثنية في عقول الإسبان الذين لم يكونوا مسلمين في أي يوم. فقد كانت حرية الفكر لدى الإسبان مرعبة أكثر مما يمكن أن يخطر على البال. وقوة الدولة كلها لا تكاد تكفي لقمعها. (وفي 1602 كان بين التهم التي تقدمت بها محاكم التفتيش ضد

«ردة» الموريسكوس وخياناتهم «تهمة» أنه لا يعجبهم شيء بمقدار ما تعجبهم حرية الضمير في مسائل الدين، وهي المسألة التي يجبر الأتراك، والمسلمون كلهم، مواطنيهم على التعامل بها).

وقد كانت الرغبة المخلصة في فعل الخير هي الدافع الحقيقي لدى محاكم التفتيش. ولم يكن هناك من هو أكثر لطفاً من شارل الخامس ملك إسبانيا، وهو إمبراطور الإمبراطورية الرومانية المقدسة، وهو الذي أمر بقتل عشرات الآلاف من مواطنيه. لم يكن قاسياً. وأنا أعني ما أقول. فهو لم يكن راغباً في التسبب بالآلام. بل كان يريد منع وقوعها. ولكن الهراطقة العنيدين الذين أصروا على أن يكونوا مسؤولين عن آرائهم يجب إحراقهم وهم أحياء. غير أن شارل الخامس أمر بأن كل من يندم منهم ويتوب ويخضع للسلطة يجب أن يقتل بطريقة رحيمة. ولم يكن يداخله أي شك في أنه مسؤول عن خلاص رعاياه. ولذا فعليه أن يمحو عن وجه الأرض أولئك الذين أفسدت عقولهم، تماماً مثلما يقوم الفلاح بقتل البقرة المسلولة من أجل سلامة القطيع.

«وبعد مرور القرن الأول على إسبانيا أعلن رؤساء محاكم التفتيش عن يأسهم من إنقاذ الموريسكوس. فالله وحده يعرف بما يؤمن به فعلاً أولئك الأولاد والأحفاد لعدو المسيح (الأنتي كرايست) الساراسين. وكان أكثر من مليون منهم ما زالوا موجودين في إسبانيا».

«ونصح بعض رجال الكنيسة الملك بترحيلهم. وحرضه آخرون على القيام بمجزرة. وقد نصحوا الملك بذلك ليس من أجل صلاح إسبانيا وحدها بل من أجل صلاح العالم كله. ورداً على الاعتراض القائل بإمكانية وجود مسيحي موريسكي حقيقي واحد بينهم أجابوا بأن

قتله لا يضر. فطالما أن الله يعرف جماعته سيأخذه إلى جنته. كما أن ترحيل أبناء الشيطان هؤلاء سينشر الوباء ولن يقضي عليه».

ولكنهم فشلوا في إقناعه. واكتفي بطرد الموريسكوس من بيوتهم وسوقهم نحو الشواطئ. ونتيجة الموت جوعاً وعطشاً والتشليح والضرب والقتل طوال الطريق، لم يبق منهم على قيد الحياة للوصول إلى الصحراء الأفريقية إلا القلة. لم يترك إنسان حي واحد منهم في إسبانيا.

«وانطلق مثقفو إسبانيا كلهم في نشيد الفرح والأمل. الآن صارت إسبانيا نظيفة. الآن صار كل إسباني مطيعاً للكنيسة والملك. ووحدها إسبانيا بين دول أوروبا كلها هي الكتلة الموحدة الواحدة من الناس الموالين الطيعين الذين يؤمنون ويعملون كأنهم رجل واحد. واحتفل كل مفكر وشاعر في إسبانيا، كتابة وإنشاداً، بهذا الحدث المجيد، هذا الزمن المبارك، فجر العصر الذهبي الإسباني».

«ولكن كانت تلك نهاية إسبانيا».

«إن فقدان مليون موريسكي ليس هو الأمر المهم. فبلايين منهم ماتوا من قبل في إسبانيا خلال القرون التسعة السابقة من الطاقة الإنسانية الدافقة. ولكن كان لا يزال هناك الملايين منهم يعيشون في إسبانيا. والآن يحدث شيء آخر. لم يبق إنسان واحد في إسبانيا ممن يؤمنون بأن الناس أحرار».

مشهد أندلسي

استكمالاً لصورة الأندلس، في أواخر أيام العرب فيها، ننقل هنا مقطعاً من رواية طارق علي «ظلال شجرة الرمان».

وطارق علي كاتب وسينمائي باكستاني الأصل. تلقى تعليمه في بلاده ثم في جامعة أوكسفورد. وبرز اسمه في أواخر الستينيات كأحد القياديين في حركات الشباب التي اجتاحت أوروبا - وكان أهمها ثورة الشباب في فرنسا عام 1968 - والتي أطلقت شعارات الموجات الحداثية في الفن والثقافة. كما كانت وراء معظم التظاهرات المناوئة للتدخل الأمريكي في الهند الصينية وفي فييتنام بشكل خاص.

وبسبب اهتماماته هذه ألف مجموعة من الكتب مثل: «هل لباكستان مستقبل؟» و«آل نهرو وآل غاندي» و«سنوات حرب الشوارع».

ولم يقف عند هذا النوع من الكتب التاريخية والتحليلية بل قدم عدداً من الروايات كانت أولها رواية «الخلاص» التي نشرت عام 1990. وأتبعها بعدة روايات أخرى كان أبرزها «ظلال شجرة الرمان» و«الخوف من المرايا». كما أنه كتب مسرحيتين هما «ذهب موسكو»

و«الليالي الإيرانية». ويذكّر عنوان هذه المسرحية بالعنوان الأجنبي لألف ليلة وليلة «الليالي العربية». كما يذكّر عنوانه «الخوف من المرايا» بعنوان أشهر رواية لأشهر رائدة من رائدات حركة تحرير المرأة في الولايات المتحدة الأمريكية (إيريكا يونغ) التي كتبت رواية «الخوف من الطيران».

والمقطع الذي سنقدمه الآن هو التمهيد لروايته «ظلال شجرة الرمان». فالرواية تتحدث عن الأندلس بعد سقوط غرناطة.

والهدف من هذا التقديم ليس أدبياً خالصاً. بل إنني أحس أن كثيرين منا لم يعرفوا حقيقة ما جرى في الأندلس عند إخراج العرب منها.

إننا نتحدث عادة عن التشرذم العربي الذي أوصل إلى تلك الكارثة. ونشبه ذلك بالتشرذم العربي الحالي الذي أوصل إلى انتصار الصهيونية علينا خلال نصف القرن الفائت. بل إن شعراء (مثل محمود درويش) يتحدثون عن الخروج من فلسطين على أنه مواز للخروج من الأندلس.

ولكن الكثيرين لا يعرفون أية معاناة واجهها العرب في الأندلس بعد إنهاء الحكم العربي فيها. إن حرباً دينية وعنصرية ضارية قد شنت على المسلمين والعرب. فقد أُحرقت الكتب العربية الدينية وغير الدينية بعشرات الآلاف. وأغلقت المساجد ودور العلم. وتمت تصفيات عرقية للعرب. وقامت دعوة شنيعة لإجبار من بقي من العرب والمسلمين (ومن لم يسمح لهم بالهجرة أو من لم يستطيعوا الهجرة) على التنصر والتخلي عن دينهم الإسلامي بالقوة. وحرم التحدث بالعربية أو اقتناء الكتب العربية تحت طائلة أقسى العقوبات وأشدها.

وقد تواكبت تلك الحرب ومهدت وساعدت على إضرام الأحقاد

الدينية ضد العرب والإسلام والتي أشعلت الحروب الصليبية. كما أنها كانت حجر الأساس التي قامت عليها محاكم التفتيش بفظائعها المعروفة.

إذا تذكرنا ذلك كله استطعنا فهم معنى التحدي الذي يحمله المشهد الافتتاحي في فيلم يوسف شاهين «المصير»، والذي يتم فيه حرق إنسان من قبل محاكم التفتيش التي كان يشرف عليها رجال الدين المسيحي آنذاك. إن يوسف شاهين في ذلك المشهد من الفيلم كان يقول للغرب: إذا شئتم أن تتحدثوا عن التطرف الديني وعن الإرهاب باسم الدين فلنبدأ بما فعلتموه أنتم.

بعد هذا التقديم الذي ليس أكثر من تنويهات وتعريفات عاجلة تعالوا نقرأ تمهيد طارق علي لروايته «ظلال شجرة الرمان».

***

لم يرحب الفرسان المسيحيون الخمسة بتلك الدعوة التي جاءتهم في منتصف الليل للمثول في بيت كسيمينيس دو سيسنيروس. ولم يكن لامتعاضهم علاقة بكون هذا الشتاء أشد الشتاءات التي يتذكرونها قسوة وبرودة. إنهم المحاربون القدماء والمحترفون في (إعادة الفتح)[1]. وقد زحفت القوات التي كانت تحت إمرتهم قبل سبع سنين زحفها المنتصر الذي دخلت فيه غرناطة وفتحتها باسم فرديناند وإيزابيلا.

---

(1) تعبير أطلق على حركة إخراج العرب من الأندلس. وهي حركة مسلحة انطلقت مما هو الآن إسبانيا والبرتغال في القرن الحادي عشر. ثم انطلقت منهما إلى جميع أنحاء أوروبا المسيحية. والروحية التي اعتمدتها هذه الحركة ظلت مستمرة في أوروبا حتى القرن الخامس عشر.

ولم يكن أي من الرجال الخمسة ينتمي إلى المنطقة. فأكبرهم سناً هو الابن الطبيعي لراهب في توليدو (طليطلة). أما الأربعة الآخرون فمن كاستيّا (قشتالة) وكانوا تواقين للعودة إلى قراهم. لقد كانوا كلهم كاثوليكيين ممتازين. إلا أنهم لم يكونوا يريدون أن يُعتبر ولاؤهم أمراً مفروغاً منه ومضموناً ومسلّماً به، حتى لو كان من قبل الكاهن متلقي اعترافات الملكة. فهم يعرفون كيف انتقل هذا من طليطلة حيث كان أسقف المدينة قبل فتحها. ولم يكن سراً أن سيسنيروس هو أداة في يد الملكة إيزابيلا. ولقد كان يستخدم سلطة ليست كلها روحية. ولذلك فقد كان الفرسان الخمسة يعرفون كيف يرى البلاط مسألة تحدي نفوذه أو سلطته.

وأدخل الفرسان الخمسة وهم ملفعون بقفطاناتهم إلى غرفة نوم سيسنيروس وكانوا ما يزالون يرتجفون من البرد. وقد فاجأهم تقشف العيش الذي هناك. وتبادلوا النظرات. فلم يكن مألوفاً أن يسكن أمير من الكنيسة في أحياء لا تليق إلا براهب متعصب ومتقشف. ولم يتعودوا بعد على أسقف يعيش كما يعظ. وتطلع كسيمينيس إليهم ثم ابتسم. ولم يكن للصوت الذي ألقى إليهم بالتعليمات أية نبرة آمرة. وهذا ما فاجأ الفرسان أيضاً. لقد همس الرجل القادم من طليطلة بصوت عال قليلاً قائلاً لمن صاروا معه الآن: «لقد سلّمت إيزابيلا مفاتيح مقر الحمام إلى قطة».

واختار سيسنيرس أن يتجاهل ضرورة تجنب الصلافة. ولذلك رفع صوته قليلاً: «أرغب في أن أوضح أننا لسنا معنيين بتحقيق أي ثأر شخصي. وأنا أتحدث إليكم باسم كل من الكنيسة والعرش».

ولم يكن ذلك صحيحاً تماماً. ولكن العسكريين لم يتعودوا مناقشة من هم في السلطة. وحين أدرك الأسقف أن تعليماته قد فهمت فهماً دقيقاً قام بصرفهم. لقد أراد أن يوضح أن قلنسوة الراهب هي في خدمة السيف وتحت إمرته. وبعد أسبوع، في أول أيام كانون الأول (ديسمبر) من عام 1499، دخل الجنود المسيحيون تحت إمرة الفرسان القادة الخمسة المكتبات المئة وخمس وتسعين التي في المدينة وأكثر من عشرة منازل وقصور تضم أفضل المجموعات الخاصة من الكتب. كل ما هو مكتوب بالعربية تمت مصادرته.

في اليوم السابق لذلك استطاع الطلاب والباحثون الذين هم في خدمة الكنيسة إقناع سينسيروس بأن يستثني ثلاثمئة مخطوطة من أوامره العليا. فوافق بشرط أن يتم إدخال هذه المخطوطات في المكتبة الجديدة التي كان يهيئها لإهدائها إلى ألكالا. وكان القسم الأعظم من هذه الكتب مخطوطات يدوية عربية في الطب والفلك. وكانت تمثل الإنجازات الكبرى في هذين العلْمين وفي العلوم المتعلقة بهما منذ أقدم العصور. وفيها كانت معظم المواد التي غادرت شبه الجزيرة الأندلسية وصقلية نحو أوروبا ومهدت الطريق لما صار اسمه عصر النهضة.

آلاف من نسخ القرآن، مع الشروحات عالية السوية والتأملات اللاهوتية والفلسفية حول مزايا القرآن وهي مخطوطة بجمالية وعناية فائقتين، كلها تم نقلها دون تمييز من قبل رجال يرتدون البزات الرسمية. وحتى المخطوطات النادرة ذات الأهمية القصوى لهندسة الحياة الفكرية في الأندلس كومت على ظهور الجنود في رزم اعتباطية غير معتنى بها.

خلال ذلك النهار كله كان الجنود يكومون مئات الآلاف من الكتب والمخطوطات. الحكمة الجماعية لشبه الجزيرة كلها مكومة في سوق الحرير العتيقة تحت باب الرملة.

كان هذا هو المكان القديم الذي اعتاد أن يختال فيه الفرسان المغربيون[1] للفت أنظار السيدات اللواتي يحبون. وهناك كان العامة يجتمعون بأعداد كبيرة والأولاد على أكتاف الآباء والأعمام والأخوة الكبار وهم يهتفون لمن يشجعون، وحيث كانت صرخات الاستهجان تقابل ظهور أولئك الذين كانوا يستعرضون أنفسهم بملابس الفرسان لمجرد أنهم من جند السلطان. فحين كان أحد الشجعان يسمح لأحد رجال البلاط بالفوز عليه احتراماً لرغبة الملك أو ربما لأنه وُعد بكيس مليء بالدنانير، كان الناس من أهل غرناطة يطلقون الصيحات المستهجنة. كان المواطنون هنا معروفين باستقلاليتهم في التفكير، وبالذكاء في استخدام السيف، واستنكار الخنوع لمن هم في الأعالي. تلك هي المدينة، وهذا هو المكان الذي اختاره سينسيروس لاستعراض ألعابه النارية في تلك الليلة.

المجلدات المغلفة والمزينة بأناقة كانت دليلاً على فنون عرب شبه الجزيرة التي تتجاوز مستويات فنون الأديرة المسيحية. وكانت التشكيلات التي تحتويها تثير حسد الباحثين والدارسين في أنحاء أوروبا كافة. فأية كومة فاخرة كانت ملقاة أمام سكان المدينة!

وكان الجنود، الذين انشغلوا منذ ساعات الصباح الباكر، يكومون

(1) موريش. وهي الكلمة التي صار العرب في الأندلس يُسمُّون بها في ذلك الحين.

جدار الكتب ويعلونه وهم يتجنبون النظر إلى أعين أهالي غرناطة. وكان بعض المتجمهرين المتفرجين حزانى، وآخرون ينظرون باحتقار. وغيرهم كانوا ينظرون بعيون يتأجج فيها الحقد. والوجوه كلها مترعة بالغضب والتحدي. ومع ذلك ظل هناك من يقفون وأجسادهم تتأرجح يمنة ويسرة دون تعابير واضحة على وجوههم. فيما ظل واحد بينهم، وهو عجوز، يردد الجملة الوحيدة التي يستطيع أن يتلفظ بها في وجه المأساة: «لقد أغرقنا في بحر من اليأس».

وكان بعض الجنود، ربما لأنهم لم يتعلموا أبداً القراءة أو الكتابة، قد بدأوا يحسون بهول الجريمة التي ينفذونها. وكان دورهم فيها يربكهم. ولأنهم أبناء فلاحين راحوا يستعيدون القصص التي تعودوا سماعها من أجدادهم عن قسوة المغاربة، والتي كانت تتناقض مع ما تعرفوا عليه من خلال تجاربهم هم مع هؤلاء المغاربة وثقافتهم.

ولم يكن هناك العديد من هؤلاء الجنود. ولكن عددهم كان يكفي للإشعار بالاختلاف النوعي. وفيما كانوا ينزلون في تلك الشوارع الضيقة كانوا، وبشكل متعمد، يلقون ببعض المخطوطات أمام الأبواب المقفلة بإحكام. ولعدم وجود مجال آخر لحكمتهم كانوا يتخيلون أن المخطوطات الأثقل لابد أن تكون هي المخطوطات ذات القيمة الأكبر. وكان التقدير في غير محله. ولكن القصد كان شريفاً واللمسة ذات دلالة قدرت لهم. وما أن يغيب الجنود عن الأنظار حتى ينفتح باب ويقفز منه شخص ملفع ليلتقط الكتب ويختفي مرة أخرى وراء الأمان النسبي الذي تؤمنه الأقفال والقضبان. وبهذه الطريقة وبفضل الإحساس الغريزي النبيل لدى عدد من الجنود تم تخليص عدة مئات

من المخطوطات المهمة. وقد نقلت هذه المخطوطات عبر البحر إلى بر الأمان في المكتبات الشخصية في فاس. وبهذا تم إنقاذها.

وفي الساحة كان الظلام قد بدأ يخيم. وقد قام الجنود بتجميع عدد من المواطنين المستائين ومعظمهم من الذكور. واختلط بعض النبلاء والوعاظ المعممين مع أصحاب الحوانيت والتجار والفلاحين والحرفيين ومدراء الخانات بالإضافة إلى القوادين والعاهرات والممسوسين. البشرية كلها كانت ممثلة هنا.

ووراء نافذة أحد المساكن كان الحارس المميز لكنيسة روما يراقب الطوق المتنامي من كومة الكتب فيما يغمره إحساس بالرضا. لقد كان كسيمينيس دو سينسيروس يعتقد دائماً أن الملحدين لا يتم القضاء عليهم كقوة إلا إذا أزيلت ثقافتهم إزالة تامة. وهذا يعني الإتلاف التام والمنظم لكتبهم كلها. قد يستمر التراث الشفوي لفترة، ولكن إلى أن تكمل محاكم التفتيش اقتلاع ألسنة المذنبين. وإن لم يقم هو بنفسه بإشعال النار في المحرقة فسيقوم به شخص آخر - شخص آخر يدرك أن المستقبل لا يمكن ضمانه إلا من خلال الصرامة والنظام. وليس من خلال الحب والتثقيف، كما يدعي، بشكل دائم، أولئك الرهبان الدومينيكانيون. إذ ما الذي نجحوا في إنجازه فعلاً؟

كان كسيمينيس منتشياً. فلقد اختير لتنفيذ أمر العناية الإلهية. لعل آخرين كانوا قادرين على تنفيذ تلك المهمة. ولكن ليس بهذه المنهجية التي يتبعها هو. وخطرت له ملاحظة ساخرة جعلته يجعد شفته. إذ ما الذي يمكن توقعه غير ذلك من رجال كنيسة كان رؤساء أديرتهم، قبل عدة مئات من السنين فقط، يحملون أسماء محمد وعمر وعثمان وما

إلى ذلك؟ لقد كان كسيمينيس فخوراً بنقائه. إن تقلبات الطفولة التي عاناها لم تكن بالشيء الذي يستحق الذكر. فليس لديه أسلاف يهود. وليس هناك أي دم هجين يلوث عروقه.

تم تعيين جندي للوقوف تماماً أمام نافذة الأسقف. وتطلع إليه كسيمينيس ثم هز له برأسه. وانتقلت الإشارة إلى حملة المشاعل فأشعلت النيران. ولمدة نصف ثانية أطبق صمت. ثم هزت الليلة الكانونية ولولة. وتلتها صرخات: «لا إله إلا الله، محمد رسول الله».

وعلى مبعدة من سيسنيروس كانت هناك جماعة تطلق الأهازيج، ولكنه لم يستطع تمييز الكلمات. وعلى أية حال لم يكن ليستطيع فهمها، فكلمات الأهازيج عربية. وكانت النار قد راحت تعلو أكثر فأكثر. وحتى السماء ذاتها صارت تبدو هوة ملتهبة، تياراً من الشرر في الجو ينطلق من المخطوطات الملونة التي تحترق. لقد بدا وكأن النجوم تمطر أحزانها.

وببطء، وفي حالة من الزوغان، راح الحشد يبتعد، إلى أن قام أحد المتسولين بتعرية نفسه والصعود نحو النار. وأخذ يصرخ من صدره المنسفع: «ما قيمة الحياة دون كتب العلم؟ يجب أن يدفعوا الثمن. سيدفعون ثمن ما فعلوه بنا اليوم».

وأغمي عليه. ولفه اللهب. وذرفت الدموع بصمت وكراهية. ولكن الدموع لم تكن لتطفئ النيران التي اندلعت ذلك اليوم. وابتعد الناس.

***

ظلت الساحة خرساء. هنا وهناك ما زالت النيران مشتعلة وكان

كسيمينيس يمشي بين الرماد المتناثر وابتسامة ملتوية على وجهه فيما كان يخطط للخطوة التالية. إنه يفكر بصوت مرتفع.

«أي انتقام يمكن أن يخططوا له في أعماق أحزانهم لن يكون مجدياً. لقد انتصرنا. والليلة هي ليلة انتصارنا الحقيقي».

إن كسيمينيس يعرف قوة الأفكار أكثر من أي شخص آخر في شبه الجزيرة، أكثر حتى من إيزابيلا الرهيبة. ودفع بقدمه قطعة من مخطوطة محترقة. وفوق جمر المأساة كانت تتلامع ظلال مأساة أخرى.

آلان سيليتو
السارق من السارق يعيد توزيع الثروة

مقدمة لرواية «الجنرال» لآلان سيليتو من ترجمة عبد العزيز عروس.

قدمان تركضان بسرعة شديدة. وهما مرة قدما شاب. ومرة قدما فتى صغير. ثم يأتي الصوت ليقول: إنني عداء المسافات الطويلة. لا أحد يستطيع أن يسبقني. ومع هذا الكلام فتى يركض بملابس الرياضة. ويتابع: لقد قضيت طفولتي كلها وأنا أركض... أمام البوليس. وهنا نرى ولداً يركض مذعوراً أمام البوليس ليختفي في مكان ما.

البطل ولد من أولاد الأزقة بكل ما تحمله الكلمة من معنى. وهو، مع زملائه، النموذج الأمثل لما نعنيه بـ «رفاق السوء». إنهم مجموعة أولاد فقراء يعيشون على السرقة والنشل. وسميث - الاسم الشائع لأي إنكليزي - واحد منهم.

ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد. إن لهؤلاء الأولاد، أو لسميث

على الأقل، فلسفة خاصة: المجتمع الغربي قائم على السرقة بأشكال وأنواع مختلفة. القانون موجود، حسب رأيهم، لتنظيم سرقة الأقوياء للضعفاء والأغنياء للفقراء. وأي عمل تقوم به لا يساهم إلا في تقوية نظام السرقة. ولذا فإن الأمر الطبيعي هو أن تكون لصاً. أو على الأقل أن تكون عاطلاً عن العمل لكيلا تزيد أرباحهم أو تساعدهم على سرقتك وسرقة غيرك.

هكذا تبدأ قصة من أجمل وأفضل القصص التي كتبت في والستينيات. وكان اسمها «وحدة عدّاء المسافات الطويلة» وهي للكاتب الإنكليزي آلان سيليتو.

وربما كان هذا الرأي الذي يتبناه بطل القصة، وبالتالي الكاتب، هو الأساس الذي قامت عليه «فلسفة» الهيبيز والحركة السياسية التي انبثقت عنها في الستينيات «اليبيز» - حزب الشباب العالمي - لمعارضة حرب فيتنام بشكل خاص. وقد صدر في الستينيات عن أحد قادتها جيري روبينز كتاب «دو إت: إفعلها» وتمت ترجمته عن دار الآداب بعنوان «هيا إلى الثورة».

ولا بأس من إكمال القصة التي بدأنا بها. إذ يتم القبض على سميث. ويوضع في مصح أو إصلاحية لمعالجة الأولاد الناشزين. وهناك يكتشفون مهارته في الركض. فيتشجعون لإقامة مباريات رياضية يفوزون بها. ويصبح سميث «سجيناً متميزاً». يثير حقد زملائه المساجين وحسدهم بالدلال الذي يتمتع به. ويُعامل تماماً كما يعامل الطير المروَّض. يتم قص جناحيه حتى يألف العش أو السجن. ثم تطلق له الحرية فيطير ويحلق في الأجواء ليعود بملء إرادته إلى قفصه.

وهكذا صاروا يفتحون باب السجن لسميث لكي يخرج للتدرب على الركض في الجبال والبراري ويعود في المساء إلى سجنه.

وتتقرر إقامة تصفية في الركض لرياضيي الإصلاحيات. وينطلق سميث فيسبق الجميع مسافة طويلة جداً. وفيما هو يركض تتداعى هذه الأفكار، التي هي القصة أو الفيلم، إليذهنه. ويصل إلى نتيجة مفادها أنه منتصر الآن في مباراة الركض. ولكن المنتصر الحقيقي سيكون مدير، أو إدارة، الإصلاحية التي هي سجن. يعني أنه بفوزه سيعزز سطوة السجن. ويجمّل صورة السجان. وهذا متناقض مع المبدأ الذي اعتنقه منذ صغره وهو ألا يعمل شيئاً يؤدي إلى زيادة مكاسب اللصوص.

وهكذا يصل إلى ما قبل النهاية بعشرة أمتار ويتوقف عن الركض. ويكاد المشجعون والزملاء والإداريون أن يشقوا حناجرهم تحميساً وتشجيعاً دون فائدة. يظل سميث واقفاً حتى يصل إليه المتسابقون الآخرون الذين لا يصدقون أنفسهم. ويسبقه الجميع.

وينتهي الفيلم بسميث سجيناً عادياً دون أية امتيازات وولداً ميؤوساً منه لا يمكن إصلاحه.

ربما استطاع بعض القراء أن يتذكروا هذا الفيلم. ومن المؤسف أن كاتباً مثل آلان سيليتو لم تتم ترجمته إلى العربية ولا نعرف عنه إلا القليل ومن خلال الأفلام السينمائية.

والفيلم الآخر الذي لفت الانتباه بجدية إلى آلان سليتو هو فيلم «مساء السبت صباح الأحد» ومن خلال الرواية التي كرسته الكاتب الأول المعبر عن الطبقات المسحوقة في المجتمعات الغربية والإنكليزية تحديداً. (وقد تمت ترجمة هذه الرواية مؤخراً إلى

العربية). وهي تكاد تكون الوجه الآخر لقصة «وحدة عداء المسافات الطويلة». فهي، كما يقول عنها كاتبها، تناقش «هل إن علينا جميعاً أن نتأقلم مع ما لا نحب؟»

والرواية الأخرى التي أود أن أذكّر بها لهذا الكاتب هي رواية «الجنرال» التي يقوم أحد الأصدقاء بترجمتها. فهي رواية شديدة الذكاء. إذ تروي قصة فرقة موسيقية ذاهبة للترفيه عن الجنود في الجبهة أيام الحرب. وفي الليل، وقبل وصول الفرقة إلى حيث تقصد، يتبدل الموقف العسكري فيجد الموسيقيون أنفسهم بين صفوف الأعداء. إنهم أغرب أسرى في تاريخ الحروب.

لو كانوا قد أسروا في وقت آخر لهان الأمر. يوضعون في السجون. ولكنهم أسرى في الجبهة والحرب قائمة. لا يوجد حتى سجن لوضعهم فيه. الحل الوحيد أمام الجنرال قائد الجبهة هو أن يعدمهم. إنه كان قد هيأ نفسه منذ بدء الحرب لاحتمالات عديدة. ولكن طبعاً لم يكن بينها أن يقع بين يديه مساجين ليس معهم سوى الآلات الموسيقية. ويستشير قيادته فتقول له: «إعدمهم».

الرواية كلها صراع من نوع ساحر بين قائد الأوركسترا وقائد الجبهة. إنه صراع بين طرفين لا يفهم أحدهما أي شيء عن عمل الآخر ولا يستوعبه. هذا يعرف أن الآخر يحارب. والآخر يعرف أن هذا يعزف الموسيقى. ولكن ما جدوى الموسيقى؟ ويكون الجواب: وما جدوى الحرب؟

ويستمر الحوار الغريب بين الرجلين (من خلال محاولة إقناع الفنان بالعزف لجنود الأعداء) حتى تصل الشفافية أن يقول الجنرال:

إن الحرب أيضاً فن راق. وإدارة الجبهة مثل قيادة الفرقة السمفونية. أنت، كما قلت لي، تعرف أن الآلة الفلانية في اللحظة المناسبة ستنطلق أو ستساهم في العزف. وأنا أعرف أنه في اللحظة المناسبة سينطلق المدفع الفلاني أو الدبابة الفلانية أو تتحرك الكتيبة الفلانية. أنا أيضاً أسمع سمفونية من هنا وأدير أوركسترا».

ولكن الفارق هو أن الجنرال يقود سمفونية الموت والفنان يقود سمفونية الحياة.

وحين تصل الرواية إلى نهايتها يكون الجنرال قد فقد إيمانه بما يفعل. وليس فقط أنه يرفض القيام بالهجوم المطلوب منه أو أن ينفذ حكم الإعدام بالفنان وأعضاء فرقته بل إنه، مثل العدّاء، يرفض إكمال عمله في الجبهة.

وقد نشر سيليتو مؤخراً روايته «الحصار الثلجي» - التي تحكي لك أكثر مما تريد أن تعرف عن الثلج - وقد قال عنها أحد النقاد: «إذا كان هناك من سيقودك حافياً فوق الجمر وتحت أظافر قدميك قطع من الزجاج فإن نثر سيليتو الأنيق هو الذي يفعل ذلك».

ومناسبة الحديث عن سيليتو الآن هو نشر سيرته الذاتية الغريبة «الحياة في درع». والعنوان، كما هو واضح يوحي بأن الإنسان مقاتل دائم ومسلح بدرع؛ ولكنه يوحي أيضاً أن الإنسان كالسلحفاة مضطر إلى العيش في درع. ولكن هذه السيرة تساعد على فهم تلك الأعمال الإبداعية العظيمة التي قدمها سيليتو للمكتبة الأدبية. فقد نشر حتى الآن أربعين كتاباً بين الشعر والقصص القصيرة والروايات.

ومن الآراء الظريفة التي يوزعها في كتابه هذا: «يعتبرونني واحداً

من 'الشباب الغاضب'. لكنني أرفض ذلك. وإن كان هناك من يعتبرني شاباً غاضباً فتلك مشكلته هو».

وحتى كونه قد تربى على يد أب قاس «يضرب الأم» فإن ذلك قد علمه أنه «حين يأخذ العنف محل الرباط العائلي فإنه يكون مغفوراً كما أنه يعلمك كيف تتجنبه دائماً». ويعترف سيليتو ببساطة أن هذه الأم كانت تذهب متبرجة للبغاء في النوادي الليلية وتعود بالمال ويضربها الأب. أما حياته الفقيرة بين الفقراء فقد علمته مبدأ عظيماً وهو: «لن تأكل إذا لم تشتغل».

ويقول: «أنا لا أثق بأحد لأنني أنا أيضاً لص. لماذا لص؟ لأنك إذا كنت محتاجاً فمن المنطقي والمشروع أن تسرق. وهذه ليست مسألة انفعالية أو عصبية بل هي مسألة مبدأ اقتصادي. إذ أن الثروات لم توزع (في بريطانيا) بشكل عادل. ونحن لا نسرق بل نعيد توزيع الثروة. إنك تزيد شغلك لكي تكسب أكثر. ولكن لصوص الضرائب يسرقونك».

تربى سيليتو في عائلة فقيرة جداً. أمه وضعته في مدرسة للمعوقين عقلياً لأنها سمعت أنهم يقدمون في هذه المدرسة السندوتشات والحساء مجاناً. وقد ترك المدرسة وعمره أربعة عشر عاماً. ظل ثماني سنوات وهو يواجه الرفض من قبل دور النشر. ولم يدفعه هذا إلى الحقد على الناشرين بل يقول: «كنت أعرف أن هناك كتاباً جيدين يُنشر لهم. وعليّ أن أقرأهم. وإذا تابعت المحاولة فسأكون واحداً منهم».

ولد وعاش تحت خط الدين كما يقول. والسبب أنه حتى الدين في إنكلترا خاضع للاستغلال. وكان أول صدام معه هو الترجمة المعروفة للإنجيل باسم «كنغ جيمس»: إنها ترجمة مبسطة لتقريب الإنجيل من

أذهان الصغار والبسطاء. ولكن سيليتو يصرخ: «الأغبياء. يشوهون هذه اللغة الجميلة بحجة أن الصغار لا يفهمونها. والحقيقة أنهم يرون أننا لا نستحق هذه اللغة الراقية».

يعلق سيليتو في غرفته الآن صورة ديك رومي. وتبريره أنك إذا «حككت الديك الرومي فستجد تحته رجلاً إنكليزياً».

أما لماذا السيرة الذاتية؟ فيقول: طوال أربعين كتاباً أنت تكذب على الناس في كتابتك وتجهد نفسك لإقناعهم بأن هذه هي الحقيقة. الآن تكتب كتاباً قائماً على الحقائق الفعلية وتجهد نفسك لكي يصدقوك ولا يعتبروك كاذباً. ولكن والحمد لله كانت حياتي مثل رواية. ولذلك انتهت السيرة عند الثالثة والثلاثين من العمر (عمر المسيح).

ونقتطف الآن بعض آرائه الواردة في هذه السيرة:

الطبقات: أنا من الطبقة العاملة والدليل هو أنني ألبس السموكنغ للسهرة.

الاشتراكية: إنها خديعة الطبقة الوسطى للإبقاء على العمال حيث هم.

الأبوة: إنني أشتري للصغير كل ما لم أحصل عليه في صغري. وألعب معه بالألعاب التي لم يتح لي أن ألعب بها.

أبناء الجيل الجديد: مثلما تصورتهم. يبحثون ستة أشهر عن عمل دون جدوى. وأخيراً يقررون أن الجلوس أمام التلفزيون مثل البحث عن عمل. وإذا جاعوا خرجوا للسرقة. وإذا ظلت الحياة مملة يمكن التفكير في بعض الحرائق.

أهم الأشياء في الحياة هي الثوم والفودكا والتبغ.

العمر: لقد استيقظت ذلك الصباح فأحسست بسعادة فائقة لأنني لم أمت شاباً.

ليس هناك شيء اسمه المستقبل. هناك تكرار للأيام ذاتها. «فلقد عشت متنقلاً من كتاب إلى آخر. وهذه ليست حياة. ولقد كان خياري منذ البداية: عش أو اشتغل. واخترت الشغل. مع فارق أنني لا أحس أنه شغل».

حين تكتب فأنت على عمق ألفي قدم تحت الأرض. ومعك مصباح المناجم الصغير. قد تسقط القنبلة الذرية وقد يذهب أولادك إلى الطبيب النفسي. ولكنك تظل مصراً على إنهاء الكتاب. وإن سألت: لماذا؟ يكون الجواب: لتخفيف الألم الذي يكاد يقتلني من هذا العالم إن لم أكتب.

القدر؟ هو الحظ أو الله أو القدر. سمه ما شئت. الوراثة هي الأساس. والظروف تتكرر وتتفاقم فقط. إن تقبل القدر مصدر راحة للذين لم يعرفوا كيف يتدينون.

والمفاجئ هو أن أفضل الحكايات لديه مأخوذة من كتابات مولانا جلال الدين الرومي ولكنه لا يشير إلى مصدرها: «رجل في السوق في بغداد. يأتيه شخص ويقول له إن الموت قادم إليه. فيقرر الهرب إلى «سمارة» عند صهره. وبعد سفر ثلاثة أيام في الصحراء يلتقي برجل غريب فيسأل الغريب: إلى أين أنت ذاهب؟ ويجيب الغريب: «إلى سمارة. لدي موعد هناك». ويسأله من جديد: «ومن أنت؟» فيجيب

الغريب: «أنا الموت». ويقول سيليتو: أنا أكره هذه القصة. ولكن زوجته لديها كتاب من تأليفها واسمه: «موعد في سمارة».

شعاره: كل شيء مقدر. ولكن الإنسان يملك حرية الاختيار. وهناك الحكمة الأخرى: كل ما تختاره مقدر عليك.

وعلى الرغم من أنه ينفي دائماً أنه يكتب سيرته الذاتية في رواياته، إلا أن بعض أبطاله يعكسون آراءه بشكل واضح. ولنقرأ هذا الحوار من روايته «موت وليم بوسترز»:

- لا شيء في هذه البلاد يمكن أن تؤمن به. لم يبق شيء. ولا أي شيء.

- مهلاً، هذا لأنه ليس لديك أنت نفسك ما تؤمن به.

- ربما كنت على حق. سيكون عليّ أن أعثر عليه إذاً. لا شيء في هذه البلاد يمكن أن يساعدني على ذلك. وتلك هي الحقيقة.

- لا تستطيع أن تدين بلاداً بأكملها.

- لا. أشعر أنني مثل نملة على أسطوانة غراموفون، ولا تستطيع الخلاص.

***

تبقى كلمة لا بد منها عن المترجم:

كان عبد العزيز عروس، في مرحلة الدراسة الإعدادية، أكثرنا تفوقاً في اللغة الإنكليزية. وعلى الرغم من أنه ينتمي إلى أسرة حسنة الحال مادياً، في مصياف، إلا أنه عاش حياة لا تخلو من البؤس النفسي الذي عاشه آلان سيليتو.

لقد مارس التعليم، وهو ما يزال طالباً في الجامعة (كلية الآداب قسم اللغة الإنكليزية) في مدرسة «أبي ذر الغفاري» في مصياف في أوائل الستينيات. ثم عاد إلى التعليم بعد التخرج. وبحكم عملي في العاصمة، وعمله في مصياف، لم نكن نلتقي كثيراً. لكننا ظللنا نعتبر أننا أصدقاء. وكلما التقينا غمرنا إحساس محاربين متقاعدين في معتزل للمحاربين القدامى. لقد تقدم بنا العمر وتزوجنا وأنجبنا أولاداً وعلمناهم. ولكن بهجة غامضة، كانت موجودة في الطفولة، ونحن نتنافس على مقاعد الدراسة، قد فُقدت.

وزادت المرارة حين علمت أن عبد العزيز قد سافر إلى لندن. وهناك وقع له حادث أدى إلى قطع ساقه.

حين التقيت به، بعد الحادث، زال إحساس المحاربين القدامى، وحل محله إحساس مشوهي الحرب. كل منا كان يحمل تشوهاً ما. ندوب من الحياة صارت أكثر عمقاً.

وزاد الطين بلة عند عبد العزيز أنه بسبب إصابته تلك اضطر إلى ترك التعليم، والاعتزال في العمل الإداري. ولكن كان من الواضح أن اعتزالاً أعمق يغمر روحه.

تحدثنا ذات يوم عن اللغة والترجمة. فعبر بحزن عن شوقه إلى العودة للتعامل معها. وإذا كان التعليم غير متاح (إلا لأولاده وبعض الدروس الخاصة) فلم لا تكون الترجمة؟ القراءة وحدها غير كافية.

وطلب مني أن أرشح له عملاً يترجمه. وكنت متحمساً للخروج بالترجمة من دائرة الأدب الأوروبي والأمريكي. فاقترحت عليه رواية إفريقية سياسية لليجسون تايرا بعنوان «المعتقل». والعنوان مزدوج

الإيحاء. فهو الشخص المعتقل. وهو مكان احتجاز المعتقلين. والمكان (المعتقل) في الرواية يصبح الوطن كله، إن لم تكن إفريقيا كلها.

وأحسست بفرحة الطفولة تعود إليه وهو يرى الكتاب منشوراً. وفي غمرة فرحته ترجم رواية أخرى بعنوان «شيطان على الصليب».

ولكنه بعد هدأة الانفعال الفرح قال لي إنه يريد تحدياً أكبر. لا يريد أن يترجم عملاً مترجماً إلى الإنكليزية. بل يريد كتاباً كاتبه إنكليزي. فالمعركة التي يريد أن يخوضها هي مع اللغة ذاتها.

وكان أن اقترحت عليه العمل الذي كنت أشتهي أن أقوم بترجمته منذ سنوات. وهو هذه الرواية.

وتشاء الظروف أن ينهي ترجمتها، وتتعثر ظروف الناشر الذي كان سيطبعها. فمات عبد العزيز قبل أن يراها مطبوعة.

واليوم إذ تُنشر هذه الرواية بترجمته، فإنها تساعدني على تكريم متأخر لصديق راحل، وعلى تقديم هدية لأبنائه وزوجته ومحبيه.

ولكن هذا كله لا يعني أننا لا نعتز بتقديم رواية ذات أهمية كبيرة إلى القارئ، وتعريفه بعلم من أعلام أدب الحياة والواقع، أهملته الترجمات التي كانت تعمل حسب الموضة.

الصيد

(إلى حيدر حيدر الذي فاتته تلك الرحلة الرائعة)

لست صياداً.

منذ أن انتهى اللعب في القرية بالنقيفات التي كان يصنعها لي بعض أقاربي لم أحاول الصيد. ثم تأكدت أنني كنت أستمتع بالنقيفات لأنها تصلح للمشاجرات واللعب أكثر مما تصلح للصيد. ربما لأنني لم أتقن الإصابة والتسديد.

لكنني ذات يوم دعيت إلى الصيد. وكنت مع ميشيل وعادل وأحمد.

لم يكن قد مضى على زواجي أكثر من شهرين. والدعوة لم تكن للصيد مباشرة، بل لزيارة مشروع في الجزيرة ذي أهمية بالغة بالنسبة إلى البلد. ونحن الأربعة مهتمون بالقضايا العامة. وأنا أحمل خيبة مريرة مما لم يحققه اجتماعياً مشروع سد الفرات. وهي نتيجة توصلت إليها بعد متابعة طويلة تحت ستار التغطية الصحفية.

قال لي أحمد: سترى تجربة اجتماعية تسير جنباً إلى جنب مع التجربة العمرانية والتنموية.

وقال عادل، وهو يبتسم ابتسامة خبيثة: وهناك نتسلى بالصيد.

تطلعت إلى ميشيل فقال متواطئاً مع عادل، وكنت أتهمهما بأنهما لا يصطادان العصافير بل يشتريانها من باب توما: وهناك لا توجد دكاكين نشتري منها العصافير. سترى بنفسك أننا نصطادها.

وقال أحمد محرضاً: أنت عريس جديد. اهجرها أسبوعاً. وهي ستفهم أنك قادر على الاستغناء عنها حين تشاء. كن رجلاً.

وذهبنا.

وكان ذلك في أواخر الخريف.

ورطتان لم يحسب أحد حسابهما. الأولى أن ميشيل لا يتقن لعبة التريكس التي تحتاج إلى أربعة لاعبين، والتي كانت تسليتنا الوحيدة في الليالي. وكان لا بد من تعليمه واحتمال أخطاء بداياته. والثانية أنني لست صياداً ولا أستمتع بالصيد. «هل ستأخذونني معكم بصفة سلوقي؟».

قال عادل: كن مرة سلوقياً. وكفاك ما عشته جقلاً. وبما أن كلاً منهم كان مدججاً بعدة صيد كاملة، فقد كان الحل أن يستعيروا لي «حا يا الله» بندقية من أحد موظفي المشروع. وقلت لنفسي: أسايرهم بالصيد الذي لا أحبه، كما يسايرنا ميشيل بالتريكس الذي لا يحبه.

في اليوم الأول تجولنا وتفرجنا على المشروع، واندهشنا وأُعجبنا. وسهرنا مع موظفي المشروع، وتناقشنا حول هموم الوطن. ولم نجد الوقت للعب التريكس.

في اليوم التالي تجولنا وتفرجنا وطرحنا أسئلة. ثم عند العصر قالوا: نذهب ونتسلى بالصيد.

وذهبت معهم أحمل بندقية لم أجد فرصة لإطلاق طلقة واحدة منها. كلما اقتربنا من مكان ملائم للصيد أمروني أن أبتعد لئلا تجفل مني الطيور. وبدأوا يطلقون.

وفي المساء أكلنا وجبة عظيمة من الطيور. واحتملنا جهل ميشيل بالتريكس.

في اليوم الثالث جاؤوا لأخذنا إلى مناطق أخرى من المشروع. وحين عرف زملائي أن المكان بعيد ومتعدد المراكز، وبأننا قد نقضي النهار كله اقترحوا أن يأخذوا عدة الصيد معهم. وفعلوا.

كان نهاراً رائعاً. استعدت فيه شيئاً من نشوة الطفولة. رفوف الزرازير بعشرات أو مئات الآلاف. وكانت حين نقترب منها، وهي على الأرض المفلوحة والمبذورة تبدو مثل أرض مطلية بالحبر.

لم أر في حياتي كلها هذه الكمية الهائلة من الطيور إلا في الأفلام السينمائية الأولى التي رأيتها عن أفريقيا. وبين حين وآخر كنت أتخيل أنني أعيش في فيلم سينمائي جميل. لكن الجو لم يكن ملائماً للاستغراق في أحلام اليقظة.

بغتة يظهر رف الزرازير مفروشاً على الأرض. يطفىء السائق المحرك ويترك السيارة تتهادى دون صوت. ويمد الصيادون الثلاثة بنادقهم من النوافذ. في كل بندقية طلقتان. طلقة والطيور على الأرض. وطلقة وهي تنطلق مذعورة في الجو.

كثافة الطيور والذعر الذي يصيبها ويجعلها تتصادم، وطلقات الصيادين كانت كفيلة بتحقيق صيد وفير. مائة ألف زرزور أمام ثلاثة صيادين محترفين يطلقون ست طلقات... ويسقط زرزور واحد أو اثنان.

بعد الخيبة الأولى طاب لي المناخ لأستأنف سخريتي القديمة منهم.

جاءتني على البارد المستريح. يسقط زرزور واحد جريح من رف هائل كهذا فيقررون غاضبين ألا يأخذوه. لكنني أكون قد فتحت باب السيارة، ونزلت أركض خلف الزرزور الجريح وأنا أنبح مثل السلوقي. وهم يشتمون ويستعجلونني ليلحقوا بالرف إلى حيث اتجه. وحين أنجح في الإمساك بالزرزور الجريح أعود مختالاً فخوراً حتى السيارة، ثم أضعه في فمي وأرميه لواحد منهم. فيهم بضربي بكعب بندقيته.

بعد العصر ذهبنا إلى مكان قيل لنا إن الدرغل يبيت فيه. حاولت أن أثنيهم عن ذلك. فالحقيقة هي أنني بدأت أمل. ما أن نصل إلى منطقة الصيد حتى ينشغل زملائي ومضيفونا عني. وأظل وحدي غير قادر على اكتشاف متعة في الصيد، أو إثارة اهتمامي بما يفعلون؛ مما يضطرني إلى البقاء في السيارة وأنا أقرأ مجلة أو كتاباً. وبخاصة بعد أن ازداد الأمر وضوحاً، وهو أنهم لم يعودوا مستعدين لتقبل مزاحي أكثر من ذلك.

انتهوا إلى الخيبة ذاتها. الطلقات لا تصيب. وحاولت أن أتلبس الجدية وأنا أقول لهم: «ليست مشكلة. لدينا من الطيور ما يكفي للعشاء». لكن صمتهم لم يتكسر. فنسيت أنني قد قلت لهم شيئاً.

وشرح لي صياد خبير من المنطقة أن فشلهم عائد إلى رطوبة لحقت بالطلقات. وهذا هو السبب في أن الخردق لا يصل إلى هدفه.

وفي حديث العشية عرفنا أنه يمكن شراء طلقات جديدة من الرقة. ولذلك لم نذهب في اليوم التالي إلى أي ركن من أركان المشروع.

قرر الجميع النزول إلى الرقة. لدينا اتصالات هاتفية سنجريها مع العاصمة والأهل، ورسائل صحافية سنرسلها، ولنا أصدقاء رقّاويون يجب أن نراهم.

والحقيقة هي أنهم نزلوا إلى الرقة لشراء الخرطوش.

وبعد أن اشتروا قال السائق الذي يرافقنا: نذهب إلى القطا.

القطا!

الكلمة المليئة بالشعر. الطائر المعجزة الذي يطير ساعات، مجتازاً بها الصحارى والبوادي لكي يصل إلى حيث يجد الماء. يشرب ويحمل في فمه ما يستطيع. ثم يطير عائداً به قاطعاً المسافة ذاتها ليسقي بما في فمه فرخاً ينتظر في الصحراء.

على الأقل هكذا كان القطا بالنسبة إلينا نحن الذين لم نعرفه إلا في الأغاني. وفي الأغاني ظمأ القطا، وأشواق القطا، وانتظار فرخ القطا.

وها هو القطا الآن. أسراب طويلة من عشرات الآلاف. منظرها يكمل الشعر الذي أولدها في المخيلة. أسراب لا تنتهي. تأتي ملهوفة إلى حيث تلتمع مياه الخابور.

مع اندلاع الطلقات الجديدة بدأ الشعر يتبدد.

«فتحنا جبهة» على حد تعبير عادل. وبدأت طيور القطا تتساقط. وطارت من المخيلة صغار القطا التي تنتظر ظامئة عودة أمهاتها بالماء.

لم تعد المقاومة ممكنة. سلاح في اليد. وطيور، أياً كان اسمها، تحوم وتغط نحو النهر. لا يحتاج الأمر إلا إلى توجيه البندقية إلى وسط السرب.

وسددتُ البندقية وأطلقت. ولم أعرف إن كنت قد أصبت شيئاً أم لا. فالجميع يطلقون، والطيور تتساقط.

وأبعدوني عنهم كالعادة. لكنني من المكان الذي كنت فيه رأيت قطاة منفردة عن السرب، الذي تشتت مذعوراً، تحلق متجهة صوبي.

سددت إليها بهدوء من لا يخجله الفشل. ثم تذكرت مسألة السرعة والاتجاه. فحولت التسديد إلى رأسها. وأطلقت.

وسقطت القطاة مصابة في صدرها.

لم أصدق نفسي وأنا أراها تسقط. لم يكن هناك شك في أنني أنا الذي أسقطها هذه المرة. ركضت إليها فرحاً مستثاراً وأمسكت بها، ثم ركضت إلى أقرب واحد من الزملاء أزف له البشرى: أحمد. أحمد. انظر. أصبتها. أصبتها وهي طائرة. هل تصدق؟

فتحول نحوي بعينين محمرتين، وصرخ: ابتعد من هنا.

وعاد إلى التطلع نحو الجو، واستأنف إطلاق النار.

لم أفهم لهجته الزاجرة لأول وهلة. فابتسمت ابتسامة بلهاء، وأنا أقول له: تظنون أنكم وحدكم صيادون؟ انظر. لقد أصبتها.

فالتفت نحوي مجدداً، وصاح: تذهب من هنا؟ أم أطلق عليك؟

استغربت أن وجهه وعينيه وصوته تدل كلها على أنه جاد.

بحثت له عن عذر: ربما أن وجودي إلى جانبه وصراخي وحركاتي

تبعد الطيور عن جهته. وربما تبعدها نحو الجهة الني فيها عادل وميشيل. وهو لا يريد أن يتفوقا عليه.

وبدل أن أغرق في التأمل أو التفكير أو الغضب عدت إلى مكاني أكرر المحاولة... دون جدوى. كنت أطلق ولا أصيب. لكنني لم أحس بالملل المعهود. وفي كل مرة كانت أعصابي تتهيأ، واهتمامي يتزايد. وأنا أصوب وأطلق وأفشل... وأحاول الاستفادة من أخطائي.

تلك الليلة كانت مترعة بالسعادة. الصيد وفير، والأعصاب مسترخية، والنفوس منتشية. حتى أخطاء ميشيل في التريكس غفرت له دون العصبية المعهودة في اللعب. بل إنها قوبلت بالمزاح، مع ملاحظة أن لعبه قد بدأ يتحسن.

- ما رأيكم في الصيد الليلي؟ صيد الأرانب؟

كان هذا اقتراح السائق الذي جاءنا في أواخر الليل. وهب الجميع مؤيدين.

حاولت ألا أذهب لكنه بدا موقفاً استعراضياً وأنا أحاول القول إنني أفضل أن أظل وحدي وأقرأ. فهم ليسوا أقل مني اهتماماً بالقراءة والمتابعة.

وركبنا الرانج روفر وانطلقنا.

استغرقت رحلة الصيد الليلية إلى قبيل الفجر. وفوجئت أنني لم أمل، ولم أنعس.

تحت ضوء السيارة تلتمع عينان. وتنطلق السيارة، فيسقط الأرنب فوراً. وإذا تابع الركض ولم يسقط بعد تلقيه الطلقة فهو ثعلب. وتبدأ

المطاردة على ضوء السيارة في البرية الفسيحة الطليقة. وكانت قدرة الثعلب على الاحتمال لا تصدق. تقترب السيارة منه، وتأتيه الطلقة فتقلبه على الأرض عدة قلبات. لكنه ينهض ويستأنف ركضه. أستطيع أن أجزم أن أحد هذه الثعالب تحمّل سبع طلقات قبل أن يسقط ونتمكن من الإمساك به. وبعد أن كدنا نسقط في خندق ري هائل، ونحن نطارده.

لم هذا التعب لقتل الثعلب وهو لا يؤكل؟

عدنا منهكين. ولكن عادل أصر ألا ينام قبل أن يسلخ الثعلب لئلا يبرد جسمه فيصبح سلخه صعباً. ووعدني أن يهديني الجلد.

في الصباح لم يعد هناك مبرر للادعاء بالاهتمام بالمشروع. الطلقات الجديدة جاهزة. والهمة عالية. والزرازير يجب أن تدفع الثمن. وأنا يجب ألا أعود بأية قصة ساخرة عنهم. يجب أن أرى الصيد الحقيقي لكي أخرس نهائياً.

وكان نهاراً كالحلم. لا أستطيع أن أحصي كمية الزرازير التي اصطدناها. نعم اصطدناها. أنا أيضاً كنت أطلق معهم. ولم يعد هناك شك في أنني كنت أصيب مثلهم. يستحيل ألا تصيب والزرازير بهذه الكثرة حتى لو كنت صياداً مبتدئاً مثلي.

السيارة تعبأت.

وعند المساء جاء دور الدرغل.

وصرت أجد متعتي الخاصة بأن أتنقل بين الأشجار التي تأوي إليها الطيور. وأطلق على طير جاثم، أو طير على وشك الهبوط.

وصرت أصطاد. وصارت المتعة شخصية. ولم أعد في حاجة إلى أن أركض لأبشرهم كلما اصطدت طائراً.

حين لم يعد من الممكن الصيد بسبب الظلام رجعنا. وعند وصولنا إلى المقر الذي نبيت فيه أنزلنا الصيد. وانتبه السائق إلى أن الزجاج ملوث بالدم فبدأ بمسحه. وفيما أنا أتطلع إليه ساهماً قال لي عادل: «الدماء تدق النوافذ». وكان هذا تذكيراً بعنوان إحدى مجموعاتي الشعرية. فأحسست بالغبطة.

أكلنا في تلك الليلة طيوراً متنوعة. وأكل الموظفون وأخذوا لعائلاتهم. حتى الكلاب والقطط شبعت وتركتنا.

لا أعرف إن كنت قد نمت في تلك الليلة. أصابني ما يصيب من يتعلم قيادة السيارة. تصبح أحلامه في مرحلة التعلم كلها عن السيارة والقيادة. وكانت أحلامي في تلك الليلة عن الصيد. ولا أستطيع أن أجزم أنها كانت، بالفعل، أحلاماً. لعلها كانت مراجعات في يقظة الليل للحظات الصيد. ماذا فعلت؟ وماذا كان عليَّ أن أفعل؟ وماذا أتمنى أن يحدث في الصيد غداً؟

آه...

متى يأتي هذا الغد؟

مونتاج متداخل من الحلم والتمني والتذكر. تغيرت الأسلحة في هذه الأحلام، من الجفت إلى المسدس إلى الكلاشينكوف والهوتشكيز. وتغيرت طريقة التربص والتحرك حتى صارت قفزات سينمائية. كما تغير الصيد من أحداث الأمس إلى الصيد الذي رأيته في

فيلم «سافاري»، إلى إفناء قطعان البوفالو في أحد أفلام الكاوبوي. ثم تحول الصيد إلى صيد للبشر. قتلت الأعداء والناس الذين أكرههم، والذين أعرف أنهم يكرهونني، أو يعيقون مشاريعي. حتى غفوت بين أكداس من الجثث.

في الصباح لم نتناول الإفطار. اكتفينا بالقهوة والسجائر. وانطلقنا.

قال السائق: لن نبتعد كثيراً. الأستاذ إبراهيم ينتظركم على الغداء ليودعكم ويريكم خرائط المرحلة الجديدة من المشروع.

قلنا، أو قال أحدنا بلسان الجميع الذين تواطأت نظراتهم: «أوصلنا إلى حيث نصطاد وارجع إلى السيد المدير لتعتذر لنا منه عن الغداء. قل له أن يؤجلها إلى العشاء. سنأتيه ويكون عشاؤنا معنا».

وهمست للسائق: قبل أن تعود إلى السيد المدير ستشتري لي علبتي خرطوش.

تطلع إليَّ باسماً، وكأنه يقول: حتى أنت؟

لكنه لم يقل إلا: «تكرم عينك أستاذ».

وحين غرقت في صمتي عرفت أنني صرت مثل من يتعلم التدخين. تأتيه مرحلة يخجل فيها من طلب السجائر من الآخرين، ويعترف لنفسه أنه مدخن. فيشتري علبة سجائر. وأنا سأشتري علبتي خرطوش، وأتوقف عن التسول من هؤلاء الأصدقاء. فالصيد وفير. وهم سيحتاجون إلى كل طلقة لديهم. وأنا يجب أن أخجل على دمي.

هذه المرة سنصطاد البط.

أخذنا السائق إلى منطقة مستنقعات. وحين ذهب وعاد، كان يجلب

لي معه أربع علب خرطوش. وشرح لي أن الستة ميلي تصطاد شيئاً، والتسعة ميلي تصطاد شيئاً آخر.

ها... ها... إذاً أنا كنت أصيب الطيور أكثر مما أظن. لكن طلقاتي لم تكن مؤثرة. هذا شبيه بما حدث لزملائي حين كان الخرطوش رطباً. لست فاشلاً بقدر ما كنت أتوهم. وسأثبت ذلك الآن.

اصطدنا بطاً وطيوراً مائية مختلفة.

ووصلنا في تجوالنا إلى مستنقع كبير قدرت أن قطره أربعة أو خمسة كيلومترات. وكانت فيه كمية كبيرة من الطيور.

على بعد أمتار من الضفة أطلق ميشيل وأصاب طيراً مائياً طويل الساقين. وحين حاول أن يذهب لجلبه تبين أن الأرض رخوة، وأن قدميه تنغرزان في الطين. وكلما تقدم أكثر اتضح أن ساقيه ستغوصان أكثر. وكاد الوحل أن يصل إلى ركبتيه. فترك الطير وعاد مستعيناً بعادل الذي سحبه بقوة لكي يستطيع سحب قدميه من الطين.

هذا يعني أننا لن نستطيع أن نجلب ما نصطاده. وبدأنا نتمشى.

لكن لعبتنا لم تنطل على أنفسنا. بنادق في الأيدي وطيور على بعد أمتار. مستحيل.

وبدأت البنادق تُصوَّب نحو الطيور وتُطلَق. والطيور تقع في الماء. ولا نستطيع الوصول إليها فتبقى عائمة على وجه الماء. وبدأت الطيور المحومة تسقط في الماء أيضاً دون أن نفكر في الوصول إليها. يكفي أن تسقط.

لعب؟ أم تمرين؟ أم حمى؟

هذا الصيد ليس متعة مهارة، وليس متعة منفعة. صيد فقط.

انتشرنا دون كلام على مدار قوس طويل من محيط المستنقع وبدأنا نطلق النار. وكانت الطيور التي أصابها الذعر قد تجمعت في الوسط.

كتلة من المخلوقات المحاصرة المذعورة تأتيها الطلقات. يتساقط عدد منها. لا نعرف بالضبط ما الذي أصبناه. ولا نفكر في الوصول إليه لاستحالة ذلك. لكننا مستمرون في إطلاق النار. طيور تموت وسط المستنقع... ونحن صرنا نكتفي بالتطلع إليها وهي تسقط. وبعد أن ابتعدت الطيور لم نعد نعرف إن كنا نصيب أم لا. لكننا مستمرون في الإطلاق حتى صرنا لا نرى إلا اصطدام الخردق بالماء بين كتلة الطيور أو قربها.

لم يكن أحدنا ينظر إلى الآخر. شيء ما كنا نريد أن نتجنبه أو نتجنب الاعتراف به. وهو في وجه كل منا وعينيه، لكنه لا يراه. بل يراه الآخر لو تطلع إليه. وعند تبادل نظرتين سينطلق اعترافان عبثيان محرجان. لو تطلع أي منا إلى الآخر لاضطر إلى توجيه سؤال: «لماذا»؟ أو للإجابة عنه.

لم يكن أحد منا ينظر إلى الآخر. كأننا في حالة سكر متعتع، أو في حالة نشوة قصوى. أو كأن كلاً منا كان في ورطة مع نفسه. لم يعد قادراً على الخروج منها، أو الاعتراف أنه واقع فيها. شيء ما كان مخبأً فينا وأظهره الصيد. شيء ما كان نائماً فينا وأيقظه ذلك الصيد. وهو الآن يحتلنا، ثم يحل محلنا... ثم يطرح نفسه بديلاً عن كل واحد منا.

وانتبهت إلى أنني أطلق آخر طلقة من علب الخرطوش الأربع. فصحت بصوت مرتفع، وكأنني أصيح في متاهة: «من يعيرني طلقات؟».

حاولت أن أقترب من أحمد فنهرني صائحاً: لا تتحرك. لا تقترب.

قلت: انتهت طلقاتي. أعرني.

قال: مجنون أنت؟ كيف أعيرك؟ ألا ترى ماذا أفعل؟

واستأنف إطلاق النار نحو وسط المستنقع.

قلت له: أحمد. سأشتري غداً، وأرد لك ما أستلفه.

قال: وبماذا تلزمني الطلقات غداً؟ أكل يوم نرى هذه الكمية من الطيور؟ أهناك من يعير قضيبه في ليلة عرسه؟

وأطلق.

كان الظلام قد بدأ يحل، فلم نعد نرى حتى ارتطام الخردق بالماء. وعادل وميشيل البعيدان لم نعد نراهما أو نستدل على وجودهما إلا من اللمع والصوت الصادرين عن سلاحيهما.

- نمشي يا شباب؟

صوت السائق يدعونا للذهاب كي نقابل مدير المشروع. فبدا لي أن صوته قادم من عالم آخر لا أعرف أين هو.

وحين تحركت بنا السيارة وسط تلك البادية المغلفة بالظلام انتابتني قشعريرة غامضة، كأنني نسيت شيئاً ما تركته عند شط المستنقع؛ كأنني أخذت شيئاً ما من شاطئ المستنقع، وليس من اللائق أن آخذه أو أن يظهر معي حين سأعود إلى الالتقاء بالآخرين!

***

فراق الأصدقاء

أعود إلى هذه الكتابة بعد سنوات. ولكنني أعود إليها وأنا مريض مرضاً أكثر جدية: إنه السرطان، الذي اكتشفناه مع مطالع عام 2003. وما زلت أتلقى العلاجات من أجله، وأنا في نهايات ذلك العام.

العزيز حامد بدرخان

ربما هي رمشة عين، أو شطحة قلم، أو انقلاب قطعة النرد من رقم إلى رقم؛ فإذا بك ترثيني بدل أن أرثيك. أو ربما تحققت رغبتانا وتوفر لنا من يرثينا معاً. ومن سيكون في هذه الحالة غير صديقنا المشترك علي كنعان؟

لا شك أن لدى كل منا تلك الرغبة الغامضة في أن يقرأ رثاء الآخر له. وليس الرثاء ذلك الكلام الإنشائي الممجوج والمرصع بالحكم والآيات، الذي يقال في المناسبات كلها؛ بل الكلام الحقيقي الذي ينتقل من القلب إلى الأذن.

أوليس من أجل ذلك قال شاعر قبلنا يرثي شاعراً سبقه إلى الموت، كما سبقتَني،

قد كنت أوثر أن تقول رثائي
يا منصف الموتى من الأحياء؟

آه يا صديقي.

دعنا من هذا الحديث الناكئ للجروح عن إنصاف الموتى من

الأحياء. ولننس الإنصاف كله. فليس لنا منه في حياتنا نصيب. وقد أصبحت هذه الكلمة من اللغات المندثرة.

***

كان الصديق علي كنعان، العائد مؤخراً من اليابان، قد اتصل بي لكي ألاقيه من مصياف إلى حلب لنشارك في تشييعك.

في اليوم الثاني كانت سيارة إسعاف تنطلق بسرعة غير منطقية بين مصياف وحماة علها تكسب ولو دقيقة واحدة تعلق عليها الحد الفاصل بين حياتي وموتي. وكان، كالعادة، سِباقاً يخوضه غيرك، وباسمك. وأنت ستدفع ثمنه من حياتك. سباق يتقرر فيه مصيرك، وأنت لا علاقة لك به. سباق يقرره أطباء وممرضون وسائق سيارة وجهاز أو أجهزة زودت بها سيارات الإسعاف الجديدة التي صارت عندنا لترد على احتمالات معينة.

ماذا لو جاءتك نوبة ما وأنت في الطريق؟ ولكن تبقى احتمالات أخرى لا علاقة للطب بها. ماذا لو انفجرت عجلة السيارة (سيارة الإسعاف)؟ ماذا لو أن الآلية التي تقوم عليها الحياة في جسدك لم تحتمل... لم تستطع المتابعة؟ ماذا لو كان الأمر جدياً؟

حين استطعت أن أتحدث مع الدكتور إبراهيم سلامة (المرحوم الآن) في مصياف، وهو الذي بدأ أول عمليات الإسعاف بحرص الطبيب الماهر الغيور؛ ولكن القريب والصديق وابن البلد أيضاً، كان أول ما شكرته عليه هو أنه تحمل مني عدم تصديقي له. أهذه من مواصفات النوبات القلبية؟ لم أستطع أن أصدق أن المسألة متعلقة

بالقلب. قلت له: يا دكتور. لا تتعب نفسك. أنا لا أشكو إلا من هذا الألم الفظيع في يدي. أعطني مسكناً ثم أعد فحوصاتك على جهاز التخطيط وسترى التغير في النتائج.

هز رأسه كأنه يطنّش عن إلحاح طفل ثم التفت إلى إلهام، زوجتي، وأخي أحمد، ليقول لهما لن تكون راحته أقل من أسبوع. وفي مستشفى وتحت رعاية طبية مشددة.

بماذا يخرف هذا الرجل؟ هل أنهض عن السرير وأركض لأقنعه بأنني لا أشكو من شيء؟

ما منعني هو أن تصرفاً كهذا سيبدو طفولياً، وخاصة في مصياف. لم أفعله. ولكنني احتجت إلى ثلاثة أيام لكي أقتنع بوجهة نظر الطبيب، وبأن تفكيري هو الذي كان تخريفاً.

ولكن كيف أتعامل مع الموضوع قبل أن أقتنع؟ قلت لأخي أحمد (على أساس أنني أنا الذي يجامل الطبيب الآن): لا بأس. سنفعل ما يقوله الدكتور. إذهب إلى البيت، بيته حيث أنزل، واجلب لي نظارتي وبعض كتبي وسأنام اليوم في المستشفى.

قال الدكتور باسماً: طيب. طيب. سنجلب لك كل ما تريده. تعال إلى المستشفى وبعدها نتفاهم.

كان هناك احتمال موت إذاً.

ومسألة سيارة الإسعاف هذه القادمة من حماة ليست مزحة. وهذا الدكتور الصديق لا يلعب.

إنه يقدر وضعي جيداً. وكان هذا واضحاً من قوله: لولا الخوف من إثارة مخاوف أكبر من اللازم لنقلتك من العيادة إلى المستشفى على

نقالة. (المسافة بينهما لا تزيد عن مئتي متر). بعد ذلك (أي بعد مرور الأزمة قال هذا الطبيب الذي لن أنسى جميله ولهفته): أكثر ما كان يخيفني في حالة ممدوح أنه لم يكن يصدق أنه في خطر.

***

لم يسمع علي كنعان بشيء من هذا في حينه. وإلا لكانت حيرته كبيرة بين مواكبة من مات، ومرافقة من صار على وشك أن يموت. وربما لو ضاق حصار الخيار لأجاب كما كانت عمتي تختار، حين كنا نلعب أمامها بالموت عابثين؛ فنخيرها بين من تقبل أن يموت لو كان الخيار لها. وكنا، بسادية الأطفال، الذين يقال عنهم إنهم بريئون، ننتقي لها أعز أبنائها وأخوتها وأبناء أخوتها لكي تختار من يموت منهم. وكانت، باستعدادها الدائم للبكاء وتوقعها الدائم للمصائب، تذرف دمعتين وهي تقول بيقين ثابت: ربِّ. أمتني قبلهم كلهم. أو أخرج جنازتي مع جنائزهم.

ربما كان علي كنعان سيشتهي أن يموت قبل أن يواجه ذلك الخيار.

لا أقول هذا بنرجسية تضعني، أو تضع حامد بدرخان، في منزلة النفس من علي كنعان، على الرغم من أنه يحبنا. ولكنني أقوله لإحساسي بأن علياً يفضل ألا يواجه هذا الخيار بين أصدقائه.

وقد خرجت بهذا الرأي عن علي من استعداده الدائم للبكاء، انطلاقاً من حساسيته الشعرية المرهفة التي تجعله لا يختلف كثيراً، من هذه الناحية، عن عمتي «نشيدة».

يا ألله كيف تقفز الذاكرة إلى ذلك المشهد المهول في فيلم «اختيار صوفي»! حين كان الضابط النازي يريد أن يجبر «صوفي» على أن تختار بين واحد من ولديها لكي يأخذ النازيون الآخر ويقتلوه. وتبكي بمرارة وهي ترجوه: أرجوك. لا تجبرني على أن أختار. وصوفي تتذكر ذلك المشهد حين يكون عليها أن تختار بين حبيبين. ثم تجد خيارها في أن تنام مع أحدهما، ثم تموت في صباح اليوم التالي مع الآخر.

***

وما الذي تظنه هناك من فرق بين دموعك وأنت تسمع الشعر أو تقرأه، وبين دموع علي كنعان، التي تنفر عند الحديث عمن يحبهم، وبين دموعي التي أخفيها بخبث ومكر وراء كلمات أتقن تحويلها إلى كلمات تبدو شبيهة بالشعر؟

ولكن علي كنعان لا ينتظر كيمياء تحول له دموعه. يتعامل معها صرفاً: «ألا أبكني دمعاً وقل لي هو الدمع».

أياً كان رأيك في موقف كهذا، ومن زاوية الرجولة أو التجمل بالصبر أو التظاهر بالتماسك، فأنت لا تستطيع إلا أن تحس بقشعريرة الاحترام أمام إخلاص للذات والأصدقاء يصل في نفس صافية إلى هذا المستوى؛ وأنت في زمن لم يعد فيه ظل لعلاقة إنسانية حقيقية.

وإذا كان هذا شأن علي كنعان، فما الذي يمكن أن نقوله عنك يا حامد بدرخان؟

حامد، منذ أن عرّفنا عليه محمد الجندي أيام العمل في جريدة «الثورة» في أواسط الستينيات، ظل فيه شيء لم يتغير.

كان الجندي يعطينا قصائد حامد بدرخان لكي ننشرها في الصفحة الثقافية. وكانت قصائد نثرية.

وكنت أحس بشيء من الركاكة فيها، حتى أنني كنت أسمح لنفسي بالتدخل في بعض الصياغات أحياناً. ولكنها كانت قصائد تصدر عن رؤية كونية وشفافية يجرحها النسيم.

وصارحت الجندي بمسألة الركاكة. قلت له يبدو لي كأن هذا الشعر مترجم. فسألني: وبمعزل عن الصياغة، أقصد لو أنها كتبت بعربية سليمة، ماذا سيكون رأيك فيها؟

قلت: جيدة.

فقال لي ببساطة: تدخل. أنت شاعر. إن كان هناك ما يدعو إلى التدخل والإعادة، فلمَ لا؟

قلت له: ولكن الشعراء، عادة، يتضايقون من تدخلات الآخرين في صياغتهم.

قال بثقة: إلا حامد. إنه يعرف أن قصائده مترجمة. هو لا يتقن العربية جيداً.

تطلعت إليه مندهشاً. فقال: حامد كردي. ولا يعرف العربية جيداً. قدّر الجهد الذي يبذله للكتابة بالعربية. إنه يفكر بالكردية ويكتب بالعربية.

هذا يعني أنه يترجم في أعماقه ما يكتبه.

قلت لحامد، بعد أن تعارفنا: أتمنى أن أعرف كيف تبدو قصائدك بلغتها الأصلية.

هز رأسه وقال: ألا يصلك منها ما يكفي؟ لا تهتم بما تبقى.

كان هذا جواباً مبهماً من شاعر. وليس شاعراً عادياً. إنه لا يكتب بغزارة فقط بل يعيش بالشعر وللشعر. هذا الفلاح الذي يعتني بأشجار الزيتون والذي لأصابعه قسوة جذوع الأشجار، والذي يبدو وجهه، بحاجبيه الكثين المبعثرين وعينيه الزيتونيتين وملامحه الأبوية، وكأنه نحت بإعجاز لكي يكون ابنك وأباك معاً. كيف يجمع هذه الأبوة والبنوة في آن؟ الأهم من هذا كله كيف يبكي بهذه السرعة؟ لم يجلس مرة معنا، أنا وعلي كنعان ووديع اسمندر إلا وبكى لسبب أو لآخر. يبكي وهو يسمع الشعر. ويبكي وهو يقرأ الشعر. ويبكي وهو يتحدث عن الزيتون. ثم يبكي وهو يحكي عن الشوفينية، ويشتم بطريقته الطفولية الشوفينيين العرب والشوفينيين الأكراد. ثم تختنق التعابير بين العربية والكردية والبكاء والغضب فتبدو وكأنها ستعتصر روحه، حتى لتخاف عليه. ويجد مهربه من أزمة التعبير هذه حين تقفز أبيات الشعر التي قالها أو حفظها، (يا ألله كم كان يحفظ شعراً!)، لتساعده في التعبير عما كان يريد أن يقوله. ولا ضرورة لأن تسأله في لحظة كهذه لمن هذا الشعر. هو شعره في هذه اللحظة لأن نفسه جادت به الآن. وما تدفق هو عصير الروح.

لماذا أعود إلى الروح؟ إنها عودة خاطئة عند الحديث عن حامد بدرخان. وإذا كان لا بد من الحديث عن الروح هنا فلابد من ربطها بالشعر. نعم كانت روحه تنعصر ولكن كما تنعصر حبات الزيتون ليتدفق زيت الشعر منها.

***

نعم.

وأنا في سيارة الإسعاف فكرت في حامد بدرخان وفي علي كنعان. قلت لنفسي: لن أستطيع ملاقاة علي إلى جنازة حامد. وسيقول علي لنفسه: إن ممدوح، كالعادة، منهمك في الحياة بأكثر مما يستطيع التوقف للتشييع أو التقاط الأنفاس للذكرى. هل سيتهمني بقلة الوفاء؟

ازداد تأرجحي وأنا ممدد في سيارة الإسعاف. قدرت أن السائق يزيد من سرعته بطريقة غير منطقية في طريق كهذه (بين مصياف وحماة). الطريق غير جيدة. ولكن الطبيب فسر لزوجتي وأخي، فيما بعد، تلك السرعة الجنونية التي طلبها من السائق. قال: نحن كنا نسير ومعنا قنبلة موقوتة. لا نعرف متى تنفجر. وأنا، أي الطبيب، أفضل أن تنفجر ونحن في المستشفى، مهما كانت عربة الإسعاف مجهزة.

لا بد أنني كنت مخدراً. ولكن حجم الاهتزازات أيقظني. لا أملك تفسيراً دقيقاً. لكنني فتحت عيني وأمسكت بمقبض فوق رأسي. وهنا خطر لي أن ألتفت إلى جانبي. فرأيت أخي أحمد.

أول ما خطر لي هو أن ألومه لكي نمزح. فقد اعتدت على تلك الممازحة بيني وبينه. كنت على وشك أن أقول له: كله منك. وذلك لأنه هو الذي أصر، وإلهام زوجتي، على ألا أسافر قبل المرور على طبيب القلبية في مصياف. وكنت قد اعتدت على الامتناع عن إجراء أي نوع من الفحوصات الطبية، على الرغم من إصرار من أعرف من الأطباء، طلبة وأساتذة، والأصدقاء والأهل طبعاً. وإصرارهم منطقي: الذي يعيش الحياة التي تعيشها، ويستهلك نفسه بالطريقة التي تفعل، في السهر والشرب والتدخين والكتابة والقراءة والانفعالات وآلاف

الأشياء، التي تظل تخترعها لتشغل نفسك بها، يحتاج إلى الفحوصات بين حين وآخر. يا أخي افرض أنك محرك سيارة. ألا تتأكد من التشحيم والوقود والكوابح والـ... وكنت أهرب من هذه المحاججة المنطقية المفحمة بمزحة من مزحاتي: لماذا أتورط وأجري فحوصاً؟ قد يظهر معي شيء من الأمراض. لماذا أزعج نفسي بأن أعرف؟

أردت أن أقول لأحمد: أما قلت لك بلا هذه الفحوصات؟ كان ظني في محله. لقد أظهر الأطباء معي شيئاً.

وقدرت أنها ستكون مزحة سخيفة. أو أنني خشيت ألا يخرج صوتي. الوضع الذي اكتشفت نفسي فيه أكد لي حجم الخطر الذي أواجهه والذي لا شك في أن أخي والطبيب، ثم زوجتي وأختي وصهري، الدكتور حامد خليل، الذين يلحقون بنا في سيارة أخرى، يقدرونها أكثر مني.

لكنني أردت أن أقول لأحمد: لم أنت هنا؟ وكان ذلك جزءاً من عدم إحساسي بجدية الخطر. ولا أدري إن كنت قد قلت له هنا أم قبل ذلك: لا تدع أباك يسمع بشيء.

أنا منشغل بأبي دائماً. هذا الرجل، وأقصد هنا هذا الجيل الذي ربانا، حامد وأنا مثلاً، لا كما يربي الناسُ كافةً أبناءهم. بل كما يربي الفقراء الذين يكرهون فقرهم أبناءهم. أرادوا أن ينتقموا بنا من الدنيا. فلم يجدوا إلا العلم. جاعوا فعلاً. وقتروا علينا وعلى أخوتنا وعلى أنفسهم. وقسوا علينا وعلى أنفسهم. لكي نتعلم. بوعي غير محدد تماماً كانوا يدركون أن علم أبنائهم وحده هو الذي سيخرجهم من ظلمات ما هم فيه. وإن لم يخرجهم هم فليخرج ذريتهم.

تعليمي وتعليم أبناء جيلي ملحمة بطولية لم تكتب. بيوت لم تكن تشبع الأكل كانت تزيد في الشد على أحزمتها لكي تعلم ولداً أو أكثر. ولا تكتمل الملحمة أو المأساة الشكسبيرية إلا في معرفة النهاية المفجعة. الآباء ازدادوا فقراً بعد أن تعلم الأولاد. والأولاد ازدادوا فقراً بعد نيل شهاداتهم التي توظفوا بها برواتب لم تعد تكفي لتأمين الأكل لهم في المدن التي توظفوا فيها. ويُستثنى من ذلك كل من تخلى منهم عن ذلك الإرث البطولي الشريف، الذي عاش الآباء وعانوا فيه؛ أقصد الذين قرروا أن يعيشوا دون الاعتماد على العلم. وهؤلاء لم يعودوا مهتمين بتعليم أولادهم، أو بخدمة سلك التعليم، إن كانوا في موقع يمكنهم من ذلك.

إن لدي رغبة دائمة في أن أكذب على هذا الأب لكي أريحه. أريد دائماً أن أوحي له بأن الأمور على ما يرام. وأن ما أمّلوه فينا قد تحقق. وأننا نعيش في أحسن حال. ولا أريد لهذا الجيل الذي تجاوز أفراده السبعين أو الثمانين من أعمارهم أن يموتوا إلا وهم في أجمل حالات كبريائهم، في أجمل حالات وهمهم بأن الدنيا تسير إلى الأمام. وأن ما زرعوه قد نما. وأنه لم ييبس تماماً.

لم تكن هناك فائدة من فتح الموضوع الآن، أو إعادة فتحه الآن، مع أحمد. لكنني تمنيت لو أستطيع التحدث إليه.

أحمد، الذي عرفت، في ما بعد، أنه قال: حين نقلوا ممدوح إلى سيارة الإسعاف عرفت أنني تيتّمت... أحمد هذا تمنيت ألا يكون معي في السيارة. ما الذي جاء بك؟ ولماذا تكبّرون المسألة؟

ولكن أحمد الذي دفن هذا العام ثلاثة من أعز أصدقائه، الذين كانوا

قد تحولوا إلى أخوة، والذي يعيش منفياً في بلده مصياف، لأنه ممنوع من ممارسة العمل الوحيد الذي يتقنه ويحبه، وهو تدريس الرياضيات، والذي، على الرغم من ضيقه المادي والمعنوي، لم تبق له بهجة في هذه الدنيا إلا أن يجلس مع إسعاف، زوجته، وولديه، ليكرر في ولديه الحلم الشكسبيري المبكي الذي عاشه آباؤنا فينا. ولم يبق له عزاء إلا زيارة من تبقى من الأصدقاء، وأنا بينهم، لكي يعاود السكر واصطناع البهجة معهم.

حين نظرت إلى أحمد خشيت أن أموت.

أخافني ما يمكن أن يفعله موتي به، أكثر مما كان قد أخافني ما يمكن أن يفعله بأبي.

ما الذي سيحدث لأحمد لو ذهب صديق آخر، هو هذه المرة الأخ الذي تحول صديقاً، وليس الصديق الذي تحول إلى أخ؟

ابتسمت. ربما لنفسي. أردت أن أقول لأحمد التعليق الذي يتردد بيننا حول القصيدة التي كتبتها عنه، أو عني وعنه:

بعدالة أخوين تقاسمنا العالم

أنا أكتب الشعر... وهو يعيشه

أنا أفجر المعارك وهو يخوضها.

وكان يكملها ساخراً: طبعاً أنت تعشق النساء وأنا أقاتل أزواجهن.

أردت الآن أن أقول له: أنت الذي يتعب قلبك، وأنا الذي أصاب بالجلطة.

***

نعم.

لقد خطر لي الموت. ومن حق نفسي عليَّ أن أسجل، بصدق، ما كان يعنيه لي في تلك اللحظة. أحسست بشيء من الطمأنينة وأنا أرى كيف تتصرف إلهام لمواجهة الأزمة. هذه امرأة لن يهدها الترمل ولا تربية الأيتام. ولها تجربة مريرة من العناية بيتيم. كان أخاها. وقد رعته أكثر من خمس عشرة سنة، حتى مات معنا في الهند.

هناك شيء من راحة اليأس التي تصيب من يحس بدنو الموت. راحة متعلقة بمسؤوليته عن الآخرين. كأنما هو داخل إلى السجن. ها هنا تنتهي مسؤوليتي. سيعيشون بشكل أو بآخر. لم أعد قادراً على التدخل. فلأكف عن تعذيب نفسي. ليس في وسعي أن أتدخل. الحياة ستستمر.

لا يخطر الفراق على البال. فراق الأحبة، فراق الأهل، الأولاد، الأصدقاء كلهم لا يخطر على البال. ولكن حين خطر لي أنني يمكن أن أموت عضّ قلبي. تذكرت المشاريع، الكتابية، التي بدأتها ولم أكملها.

كم ضيعت من وقت ثمين؟

من سيكمل عني ما بدأت؟

المشكلة أنها ليست مسودات بحاجة إلى تبييض أو تنقيح.

إنها مشاريع ما يزال القسم الأعظم منها في الرأس.

***

قالت لي إلهام إن الطبيب في المستشفى قال لها: يحرق دين هالأستاذ. ما عم يعرف ينام.

والحقيقة أنني أتذكر هذه الأيام التي قضيتها في المستشفى بشوق غامض. كأنني أشتاق إلى امرأة كنت سأتعرف إليها. ليست المسألة أنني لا أستطيع أن أنام. أنا أنام يا دكتور. لكن ليس بالطريقة التي تريد أن تراها. حتى في النوم كل إنسان ينام على طريقته. لو عرفت حياتي لرأيت أنني أنام وأنام. أنت تقلق لأنني أفتح عيني بين حين وآخر. وأعي ما حولي. ثم بعد قليل أعود إلى النوم. هذه العودة هي النعمة التي وضعتني فيها والتي لا تقدرها، حضرتك، حق قدرها.

هذه هي المرة الوحيدة في حياتي التي أستيقظ فيها فأجول بناظري في ما حولي باسترخاء من يتفرج على مادة تلفزيونية لا تعنيه كثيراً. يستطيع أن يطفئ الجهاز، أو يحول نظره، أو يغير المحطة، أو يغادر المكان كله.

لأول مرة أستيقظ دون أن يكون عليَّ أن أفعل شيئاً. لن أنهض مستعجلاً لأدخن، وأفتح كتاباً، أو أمسك قلماً. ليس عليَّ أن أفكر ولا أتظاهر ولا أرضي أو أشاكس أو أسأل أو أسمع. ليس عليّ أن أفعل شيئاً. أية نعمة! ثلاثة أيام مرت حتى تأكدت من أنني أعيش هذه النعمة فعلاً. وبعدها صرت أستيقظ لكي أطمئن على أنني مازلت قادراً على أن أتمتع بهذا الاسترخاء. أطمئن وأعود إلى النوم.

حتى ما كنت أسمعه، وبعضه متعلق بوضعي الصحي، لم يكن يثير اهتمامي. انتبه لكلمة «يثير».

ذات مرة استيقظت، كما كنت أستيقظ. أعني استيقظت لأتأكد من أنني أستطيع ألا أستيقظ. ورأيت في الغرفة شخصاً، لابد أنه ممرض أو طبيب، يقول لزوجتي: «هل هو مدخن؟» فأجابته ضاحكة: «ثلاث

باكيتات على الأقل كل يوم». قال مجاملاً بشيء من الغباء: «ما شاء الله. «ثم أضاف: «هذا هو السبب. إنظري. صورة الإيكو غير واضحة بسبب الدخان».

سألت: ما هذا؟ فقيل لي إنها صورة بالإيكو لقلبي. وهي غير واضحة بسبب الدخان.

وبلامبالاة عدت إلى النوم. ولكنني وأنا بين النائم والصاحي قلت لنفسي: من أين الدخان؟ أنا منذ خمسة أيام لم أدخن. ويبدو أنني قلت هذا الكلام بصوت مرتفع. ولم أقله لنفسي، كما توهمت. إذ أنني سمعت صوت زوجتي تقول لي: قليل ما دخنته في حياتك حتى تحاسبنا على هذه الأيام الخمسة؟ وباسترخائي الحيادي اعتبرت أنني لم أسمع. ولكن فكرة قفزت إلى ذهني: وهل القلب في الرئة أم خارجها؟ المفروض أن رسوبات التدخين في الرئة والصورة للقلب. ما علاقة وضوح الصورة بالتدخين؟ لا بد أن هذا الممرض، أو الطبيب، قد أساء استخدام جهازه فجاءت الصورة غير واضحة. ولكي يبرر لنا أو لرؤسائه من خلالنا، نسيت أن أشير إلى العناية الفائقة التي لقيتها لأنني «الأستاذ ممدوح»، أحال الأمر إلى التدخين. وجاءتني الضحكة. كان هذا الطبيب أو الممرض يضحك الآن لأنه اعتمد على جهلنا ونجح. لا شك أنه يضحك الآن. فليضحك. أهي طيارة أبينا؟

***

ولكن الحياة استمرت.

سعد الله ونوس

لم يعد الموت يستطيع أن يفاجئنا كثيراً بعد أن خبرنا الحياة وتقدم بنا العمر. قائمة الأصدقاء والأحباء والأقارب والمعارف الذين فقدناهم أطول من أن نستطيع تعدادها. وحتى سعد الله ونوس كنا نتوقع موته بين عشية وضحاها. فكلنا نعرف أن السرطان، الذي ظل ثلاث سنوات يكافحه، ليس لعبة. ولكن، مع ذلك، ظل في موت سعد الله ما يفاجئ ويصدم. وتوقع المصيبة لا يلغي حجم فاجعيتها.

لم نكن قد تعودنا على فقدان شخص مثل سعد الله. فقد كان مشروعاً لنفسه، ومشروعاً وطنياً لنا كلنا. فسعد الله ليس مجرد كاتب مسرحي طليعي. إنه حامل الرؤية الثقافية والإبداعية التي كانت تنقص حياتنا. وهو في «شغله» كان يطرح علينا تحدياً دائماً. لقد كان خصماً وصديقاً في آن. ولذلك فقد كان يستفز قدراتنا الإبداعية على ألا تستكين. ويجعلنا نسهر دائماً، ولا يغمض لنا جفن، لأن التطور الدافق في الحياة لا يجوز لنا أن نغفل عنه. فالغفلة موت.

وخسارتنا في سعد الله عكس كل الخسارات التي سبق أن تعرضنا

لها. كل خسارة أو فاجعة يمكن التعود عليها، ثم نسيانها. ونحن الذين نسينا فجائع وطنية. ولكن خسارتنا في سعد الله هي الخسارة التي سنحس بحجمها الفجائعي الطاغي كلما مرت الأيام أكثر. إنها مثل الطعنة التي لا نحس بهولها الآن لأن دماءنا لا تزال حارة.

سنحس بحجم خسارتنا في موت سعد الله ونوس، ونحن نسعى لملء الفراغ الذي تركه وراءه في حياتنا الثقافية والفكرية والإبداعية. وسنعرف، شيئاً فشيئاً، أن موت سعد الله ونوس هو النزف المستمر.

ليست خسارتنا في موت سعد الله ونوس هي فقدان الصديق فقط. وليست فقط في خسارة المشروع الثقافي الذي كان من الممكن أن يستكمله لو استمر في الحياة. بل إنها خسارة أخرى لم نتلمس حجمها بعد.

قد تتضاءل أحجامنا، كلنا، قليلاً بعد موت سعد الله ونوس. فالسخفاء وحدهم يظنون أن المواهب الكبيرة تنافسهم. والذين يعرفون قيمة الإبداع أكثر، هم الذين يعرفون أنك لا تستطيع أن تكون حوتاً في كأس ماء يحتوي على أسماك صغيرة وضئيلة.

لكي يعيش الحوت يحتاج إلى مناخ وبيئة من الحيتان. ولكي تكون كاتباً كبيراً يجب أن يكون حولك شعب يستوعب كاتباً كبيراً، وكتاب كبار يساعدونك على فرض قيمتك من خلال سعيهم لفرض قيمتهم هم.

والذين يخافون من الكتاب الكبار هم كتاب صغار يتنافسون مع كتاب صغار ويخوضون معارك صغيرة. ويتعاملون مع عالم صغير.

لهذا كتبت ذات يوم، حين كلف سعد الله ونوس بكتابة كلمة يوم المسرح العالمي، إننا نكبر بسعد الله ونوس، ونكبر معه.

وبالمثل فنحن نكبر بنجيب محفوظ ونكبر معه. وإذا منحت هذه الجائزة العالمية الكبيرة لأدونيس أو لغيره من المبدعين العرب، وكان هناك سعي لترشيح سعد الله لهذه لجائزة، فهي جائزة تمنح للمبدعين العرب جميعاً. وكلنا معنيون ومستفيدون من ذلك.

وكما قال محمود درويش في مقابلته مع الإل بي سي، تعليقاً على منحه وساماً فرنسياً، إن لنا مصلحة في أن يرانا العالم لا أصحاب قضية سياسية فقط، بل وأن يرانا أناساً مبدعين وحضاريين بالمعنى الحقيقي للكلمة. نحن ننجز هذا الرسم وهذا الشعر وهذا المسرح، وهذه السينما.

لقد سعى سعد الله ونوس لتأصيل الظاهرة المسرحية في وجداننا العربي. ولم يكتف بالتنظير لهذا التأصيل ومناقشة أصحاب الطروحات السابقة والمجايلة له، بل إنه قدم نصوصاً تحمل الشكل الذي رآه صالحاً للبيئة والثقافة العربيتين.

وكانت نصوصه مثيرة لشهية المخرجين للتجريب الدائم في الوصول إلى الصيغة التي ارتآها الكاتب. ولذلك فقد قدمت هذه النصوص على معظم المسارح العربية. كما عرفت طريقها نتيجة ترجمتها إلى بعض المسارح العالمية.

وإضافة إلى ما سبق فإن قصة مرضه ذاتها تثير الاستغراب والتعاطف والتقدير. لقد اكتشف أنه مصاب بالسرطان قبل ما يقرب من خمس

سنوات. وكان الأطباء السوريون، ومعظمهم من أصدقائه، يقولون له أمانيهم، أكثر مما يطالبونه بالصور والتحاليل بجدية. فكان أنهم لم يكتشفوا المرض في مراحله الأولى. إلى أن تدخل طبيب محايد عاطفياً، وقرر نوع المرض. وكانت نتيجة ذلك أن اعتزل أحد الأطباء، الأصدقاء، مهنته عقاباً ذاتياً لنفسه، لأنه لم يبذل الجهد المطلوب لاكتشاف مرض صديقه.

وبدأت العلاجات محلياً. ثم وبإيعاز من الدولة، بتدخل شخصي من السيد الرئيس حافظ الأسد، أرسل إلى فرنسا للعلاج. ثم عاد مطمئناً.

ولكن هذه الطمأنينة لم تدم طويلاً. إذ سرعان ما عاد المرض إلى الظهور. وأرسل مرة أخرى إلى فرنسا. وبعد جهود مضنية رفع الأطباء الفرنسيون أيديهم يائسين. وأعطوه مهلة ثلاثة أشهر سيموت في نهايتها.

وعاد إلى بلده ليموت فيها. ولكن طبيباً سورياً تدخل وقال: الأعمار بيد الله. والعلم يقدم لنا كل يوم جديداً حول هذا المرض الخبيث. دعونا نجرب.

وبدأ المعالجة. فاستطاع تمديد عمر سعد الله ونوس ثلاث سنوات، بدلاً من الأشهر الثلاثة التي قررها الفرنسيون، كتب خلالها خمس مسرحيات وكتاباً نثرياً.

ثم وصلت المحاولة إلى نهايتها المحتومة. وانتشر السرطان في أجهزة الجسد كلها حتى وصل إلى الدماغ.

إنها قصة مبدع. ولكنها أيضاً قصص داخلية متضمنة ومليئة بالعبر.

من تعاطف الأصدقاء المؤذي إلى بسالة المقاومة والتعلق بالحياة والإصرار على الكتابة، حتى آخر لحظة.

في تأبين عاصم الجندي

نحن نبكي رجلاً يستحق أن نبكي عليه. لأننا، ببكائنا عليه، نتجرأ أن نبكي على أنفسنا.

فها نحن نزداد عرياً وبرداً بموت صديق آخر، وبسقوط ورقة أخرى عن شجرة العمر.

ولقد كان عاصم، مثلنا، يحاول أن يفعل شيئاً. حاول الشعر والنقد والصحافة والقصة والسياسة والمغامرة والصداقة والغربة والهجرة. لكنه، في ذلك كله، لم يكن يحاول إلا أن يلتقي بوطنه.

بدأ في الوطن فلم يره. وحفر في أرض الوطن فلم يعثر عليه. ارتحل طلباً للعيش لكي يلتقي بحلم الوطن من خلال الحنين. فحصل على شيء من الرزق يقيم الأود، وظل الوطن بعيداً، مثل ذكرى حلم جميل مر في الطفولة.

بنى أسرة وديعة أدفأت عمره. لكنها لم تغنه عن حلمه. وظل منجذباً إلى الوطن، مثل وردة عباد الشمس التي تحاول الطيران والتحليق بينما قدرها يشدها إلى الأرض.

ذات يوم حاول العودة إلى دمشق لسبب. ما فاستدعي لبعض التحقيقات. خاف قليلاً، وتوتر كثيراً. لكنه كان يحس بسعادة خاصة: ها هو ذا يتعرض للتحقيق، وكأنه... مواطن!

ولم يكن قد خطر له من قبل أن المواطَنة مرتبطة بمكاتب التحقيق. فرح إذ خرج من هذه المكاتب لا غبار عليه. لكنه ظل عارياً: لا وطن عليه.

إنه العري الذي يفرض ببرودته انعدام الالتحام.

ومع ذلك ظل يعيش حنانه الشجي. وظل ابن «السلمية»، الذي يفاخر بالصداقة والكرم وحسن الوفادة والمعاشرة. ظل بدوياً يأتزر ضحكاته، وكأنه يتدفأ بها في تلك الغربة القارسة.

وهكذا هم أبناء عائلة الجندي.

لقد اندفعوا منذ يفاعتهم الأولى لكي يكونوا فاعلين في الحياة.

أخفق أحدهم هنا، ونجح الآخر هناك.

سعد هذا بعيش رغيد مؤقت، وعرف ذاك مرارة الفقر والحرمان.

تسلم هذا مركزاً في السلطة، وهرب الآخر من البلاد.

تطوع هذا مع الفدائيين، وانتحر الآخر في وطنه.

شارك هذا في تأسيس حزب، وتعرض الآخر للاغتيال.

اندفع هذا في حياة المجون واللهو، وتطوع ذاك مع الفدائيين.

عمل هذا في السلك الديبلوماسي، وانطفأ ذاك في المنفى.

وكانوا كلهم يحافظون على تظاهرهم بالمرح والضحك واللا مبالاة، حتى وهم في خضم مآسيهم، وفي أكثر مواقفهم مرارة وخطورة.

بينما كان من السهل على أي مراقب، أو متنصت، أن يسمعهم ينشدون في جوقة واحدة:

كالسمك المذعورْ

ندور في بحيرةٍ

يجف منها الماءْ

وظهره المطعونْ

ينزف في أحلامنا الهوجاءْ

يشهق كابوساً على الصدورْ

ونحن كالأسماك في بحيرة يجف ماؤها

ندورْ.

الأخ الأكبر، سامي، عاد إلى سورية وتشبث بالسلمية، وكأنه يتشبث بقبر هو حلمه الوحيد الذي تبقى له، أو الذي كان يبحث عنه في أصقاع الغربة. وقد نجح في أن يموت ويدفن هناك.

وعلي يُقصي نفسه إلى اللاذقية، ليذوي في صمت مثل عود نعناع وجد نفسه ملقى على الرمل.

وإنعام يختفي في باريس، وكأنه يريد أن يموت في صمت مثلما عاش في صمت.

وخالد يموت في غزة ويدفن فيها، وكأنه غادر سلمية لكي يبحث عن فلسطين فلم يجدها إلا قبراً.

وعاصم يبحث عن وطنه في المنافي، فلا يلتقي إلا بموته. يموت في بيروت، فيدفن في الجنوب اللبناني، الذي ذهب إليه ذات يوم فدائياً.

وها نحن نعرف أن عاصم قد اكتشف، في نهاية سعيه، أن الموت قد كان أقرب إليه من الوطن. وقبل هذا الاكتشاف كان يسعى إلى الموت، وهو يظن أنه كان يسعى إلى الوطن.

وها نحن هنا نحاول أن نجعل هذا الموت أقل فجائعية. ونحاول أن نُكسبه معنى يصلح للعزاء. فنقول إنه يموت في لبنان، وطنه الثاني. يموت فلا يفتقده السوريون، بينما يشيعه اللبنانيون ويمنحونه قبراً دافئاً.

أليس هذا ما تعنيه الأخوّة السورية اللبنانية؟ أليس في الحب شيء من الموت، كما يقول الفرنسيون؟ أوليست الأخوّة السورية اللبنانية، في أحد وجوهها، أن يهاجر السوري إلى لبنان باحثاً عن الأمان والعمل والحرية والأسرة و... القبر فيعثر عليها كلها. وقد كان يفتقدها كلها في وطنه؟

ثمة أدباء كثيرون خلعتهم أوطانهم. وحين ماتوا كان عزاء من يحبونهم أن يستطيعوا العودة بجثثهم إلى الأوطان ليدفنوها. وكنا نندب شاهقين: ما هذه الأوطان التي تصلح للدفن ولا تصلح للعيش؟ وما هذه العلاقة مع الوطن، التي لا تعيش إلا على الحنين، ولا تسنح باللقاء إلا عبر الموت؟ ولِمَ في كل حب شيء من الموت، وفي حب الوطن لاشيء إلا الموت؟

ولكن موت عاصم الجندي يُشعرنا بالزمهرير الذي يعترينا، ونحن عراة... في المنافي الوطنية المكللة بالأناشيد الحماسية.

فمادام عاصم قد عجز عن أن يدفن في وطنه، فإنه يقول لنا: إن الأرض والعشيرة والطائفة والعائلة ومسقط الرأس وموئل الحنين قد صارت كلها ربعاً خالياً بلقعاً لا يصلح حتى أن يكون مقبرة.

الإصرار العنيد على الحرية والإبداع

«في تأبين بو علي ياسين»

لا يُسقط القاموع

إلا عصا الراعي

ولا يصاد الجوع

إلا بمقلاعِ

لو مقلتي ينبوع

لم تشف أوجاعي

فالذنب لا يبرى

إمّا نعا الناعي

قد ختنتهم قسرا

إذ لم أزل حيا

لو صاحبي من جنب قبري مرة حيا

لأعادني، وأنا القتيل بحبه، حيا

أين السبيل إلى الهناء ولم أجد حيا

إلا وفيه نادب غدر الصحاب

نسيت أن أقرأ هذا المقطع التجريبي المستقى من الفولكلور على بو علي ياسين قبل أن يموت. ففي السنوات الأخيرة كان يولي الثقافة الشعبية والفنون الشعبية وأساليب التعبير الشعبية اهتماماً خاصاً. وفي جلساتنا الأخيرة، بعد إصداره كتاب «عين الزهور»، رحت أحكي له أنواعاً من النكات لم يوردها في كتابه. وظللت أحكي له وهو يسجل ويضحك حتى مات.

طبعاً مات.

أليس هناك أشياء تميت من الضحك؟ وخاصة مراقبة الناس. ومن راقب الناس مات ضحكاً.

كان بو علي ياسين منشغلاً بمراقبة الناس، ليس لاغتيابهم أو حسدهم أو التضييق على تفكيرهم أو تخييلهم، كما يفعل الظلاميون أعداء الحرية والإبداع. بل للتمكن من فهمم وفهم الحياة التي نحياها. وكان بذلك يقتدي بمقولة بريخت: «الفنانون الجيدون كلهم راقبوا فم الشعب، مما مكنهم من نقل لغة الشارع إلى مستوى الفن الرفيع».

وكانت لديه الجرأة، أكثر من غيره، للدعوة إلى خرق الحاجز بين القول والكتابة. ذلك الحاجز الذي يبيح كتابة الكلام العلني في أمور صار من المتعارف عليها، تحت ضغط ادعاء الحشمة والعفة، أنها لا يجوز أن تكتب. وهو الأمر الذي أشار إليه بحنكة الدكتور صادق جلال العظم في كتابه «ما بعد ذهنية التحريم» عن سلمان رشدي. ورجع فيه أساساً إلى التنويه المتقن الذي قدمه بو علي ياسين حول هذا الموضوع.

يقول صادق العظم: «لماذا هذا التحرج الشديد والتزمت المبالغ

فيه إزاء تسجيل أو تدوين أو كتابة أو طباعة عبارات وكلمات وأمثال ونكات ونعوت ومسبات ينطق بها ملايين البشر ملايين المرات في كل ساعة من ساعات الليل والنهار وفي مجرى حياتهم اليومية والعادية والعفوية والعائلية والمهنية... إلخ؟ هل هو الحياء حقاً؟ لكن لماذا تستحي الناس والسلطات من الكتابة والمكتوب، ولا يستحي أحد، على ما يظهر، من الفعل الأصلي الذي لا تعمل الكتابة إلا على تسجيله وحفظه وتوثيقه؟ لماذا الثورة على الأديب والغضب على الباحث والزجر للعالم إن هو أقدم على نقل الشفوي إلى مستوى الكتابي؟

... ولتبيان عمق هذه المفارقة المعطِّلة في حياتنا الثقافية والفكرية والعلمية أريد الإشارة، والكلام ما يزال لصادق، إلى تجربة الباحث والمفكر العربي السوري بو علي ياسين عند جمعه مادة كتابه الجميل «بيان الحد بين الهزل والجد: دراسة في أدب النكتة». يذكر الكاتب في مقدمة كتابه أنه اضطر إلى التقتير الكبير في إيراد الشواهد والأمثلة النكتية، لاسيما بالنسبة إلى النكت الجنسية، بسبب المفارقة التي تجابه باحثاً مثله «في حياة عامة الناس الذين يروون لك النكات المحرمة والبذيئة ثم يغضبون إذا نشرتها».

ثم يتساءل صادق: «لماذا هذه الازدواجية؟ أو لماذا هذا الإصرار على شفهية الثقافة الشعبية؟».

وبعد ذلك يورد كلام بو علي ياسين. وهو التالي: «موضوع البذاءة ذو شجون في الوطن العربي. لطالما تحدث الكتاب والمفكرون عن المحرمات التي تقيد المثقفين في أعمالهم، تحرمهم الحرية اللازمة للإبداع، وتبعدهم عن الواقع من خلال إبعادهم عن جوانب أساسية

في هذا الواقع. وهي: السياسة والجنس والدين. وقد وجدت أن أدب النكتة، باعتباره من أكثر الأجناس الأدبية شعبية والتصاقاً بالواقع، ينوء تحت عبء محرم رابع، لا يقل ثقلاً عن المحرمات الثلاثة الأخرى. إنه محرم البذاءة. أقصد بذلك، كما سبق التعريف، تلك الكلمات التي، كما يقال، تسيء إلى الآداب العامة أو تتنافى مع الحشمة. فإذا كان الواحد منا يسمع يومياً الشتائم والتعابير البذيئة في كل مكان، إن لم يكن هو نفسه يتفوه بها، في حين أنه يقدم للناس ثقافة «مؤدبة»، فكم يكون إبداعه عندئذ بعيداً عن هذا الواقع؟ أدبنا العربي الحديث مؤدب جداً. وهو كذلك لأنه عموماً أدب مثقفين متعالين، وأدب وسائل إعلام وثقافة مراقبة. أما أدبنا القديم فما هكذا كان. وأما أدبنا الشعبي فهو غير مؤدب، وخاصة غير المسجل منه، أي الأصلي الذي لم يجر تهذيبه... البذاءة تكون أحياناً ضرورية، ما يزال الكلام لبو علي ياسين، وذلك عندما تنفجر في مناسبتها وفي لحظتها. وهي سلاح الضعفاء والمظلومين. في بعض الأوقات لا ترى مجالاً أو فرصة لمناقشة أمر، أو الرد على شخص، إلا بأن تشتم... مثلاً سياسي متسلط يتحدث في التلفاز مبرراً رفع سعر محارم الورق بأن هذه المادة كمالية، وذلك أمام شعب لا يخلو بيت واحد منه من علبة، وجيب واحد من محرمة ورقية. فماذا ترد عليه أمام الأهل والأصحاب، وهو يعلم أنك لا تقدر، أو لا تجرؤ، على أن ترد عليه علناً؟ وماذا تقول لآخر يدعو إلى تقشف الشعب والحد من الهدر الاستهلاكي، وأنت تعلم أنه يطعم كلبه المستورد من اللحم في اليوم أكثر مما يتيسر لأسرة شعبية لمدة عشرة أيام أو أكثر؟».

انتهى كلام بو علي ياسين وصادق العظم.

ولعلنا في الأدب الطامح إلى تصوير حقيقة الناس بهواجسهم وانفعالاتهم وتطلعاتهم نحس بالحاجة أكثر من غيرنا إلى تجاوز هذا الحاجز. فنثير بذلك ثائرة السلطات ثم ثائرة المتزمتين، كما فعلوا بحيدر حيدر مؤخراً، ودون أن يفيدنا كثيراً الدفاع عن أنفسنا بالقول: يا ناس أنتم هكذا. وأنتم تتحدثون وتفكرون هكذا. لأن الكتابة تعتبر في هذه الحالة وثيقة ضدهم وفضيحة لتفكيرهم. ولذلك يسارعون إلى إملاء شروط جديدة حول الكيفية التي يجب أن تكون عليها الكتابة «اللائقة». وبحيث يصبح ابن الشعب البسيط العفوي «لائقاً» بالسهر في الصالونات التي تبدو محتشمة، أو الدخول في الحلقات التخديرية التي تريد أن تبدو تقية وورعة.

ولكي أزيد في استفزازهم سأورد رأياً عظيماً للكاتب الملعون الآخر سلمان رشدي. فهو يرى في كتاب «أوطان متخيلة» أن الكاتب الحق هو الذي يقدم الصورة التعاطفية لأبطاله أياً كانت سماتهم ومواقفهم وانتماءاتهم الدينية والفكرية. وبالتالي فحتى الكاتب المؤمن يجب أن يكون قادراً على تقديم صورة تعاطفية للكافر. ويقول رشدي: «على أكثر الكتّاب علمانية أن يكون قادراً على تقديم صورة تعاطفية للمؤمن».

بين الدين والأدب، كما هو الحال بين السياسة والصحافة وبين الأدب، هناك نزاع دائم يقوم على أساس لغوي. فالأدب يستخدم المجاز؛ في حين يريد الدين والسياسة استخداماً حرفياً وقاموسياً للغة.

ولكن هذا النزاع ليس نزاعاً بين أضداد مبسطة. فبينما يسعى الدين، والسياسة، إلى تمييز لغة واحدة فوق أية لغة أخرى، ومنظومة قيم فوق

المنظومات الأخرى، ونص على النصوص الأخرى، فإن الرواية، كما يقول أرثر كويستلر، كانت دائماً حول الطريقة التي يمكن بها للغات وقيم وأساليب سرد مختلفة أن تتنازع، وعن العلاقات المتغيرة في ما بينها، والتي هي علاقات قوة وتسلط.

إن الله سبحانه وتعالى يروي القصص في القرآن. ألم يكن يستطيع أن يلقي بالحكمة أمراً ونهياً فقط؟ لماذا يقدم الله القصص؟ لأن القصة تقدم عبرة. وهذه القصة القرآنية حدثت في الحياة، أو كان من الممكن أن تحدث في الحياة. وهل يستخدم الله جل جلاله ألفاظاً لا يرضى عنها الظلاميون ويراها أتقياؤنا المسطّحون والتسطيحيون نابية وبذيئة؟ نعم. إن الله يستخدم كلمات الحياة البشرية. يستخدم الفرج والفروج. ويتحدث عن النكاح والتناكح. و«همّت به وهمّ بها». وحتى في وصفه لسيدتنا مريم العذراء كان تحديد وصفه لطهارتها، وطهارة كل مؤمنة، بأنها «أحصنت فرجها». حتى أن معجزة الخالق سبحانه في خلق سيدنا المسيح «دون دنس» لم يقدمها، وهي المعجزة الإلهية، إلا عبر الطرق الطبيعية التي يعرفها البشر. فمريم بنت عمران التي أحصنت فرجها «فنفخنا فيه من روحنا»، إنما أرسل إليها «روحنا»، أي الملاك، «فتمثل لها بشراً سويا». لكي يأتي السيد المسيح المعجزة الربانية الكبرى من الطريق الطبيعي الذي يأتي منه البشر، وإن يكن من دون أب بشري. وهذا الطريق الطبيعي هو الطريق الذي يدّعي من يستغبينا، باسم الدين والحشمة، أنه لا يعرفه. ويجبرنا على ألا نعرفه، أو على أن نتجاهله في كتابتنا. ويضغط لتحقيق ذلك باسم الدين. وكأنه لم يقرأ كتاب الله. أو يفترض أننا نحن أيضاً لم نقرأه.

وإذا كان الدين إجابة، وإذا كانت السياسة إجابة، فإن الأدب، كما هي الفلسفة، تساؤل. «والأدب العظيم»، والقول لرشدي أيضاً، «حين يطرح أسئلة استثنائية فإنه يفتح في عقولنا أبواباً جديدة». ولكن المتزمتين يريدون إغلاق عقولنا وليس فتح أبواب جديدة فيها.

المفروض أن الناس عندنا، قبل أربعين سنة كانوا أكثر تديناً، وأقل علماً، وأقل تلقياً لمعطيات العصر التقنية والمتطورة. ولكنهم قبل أربعين عاماً قرأوا شاعراً سورياً يقول: «يا زليخا لم أكن عندك قديساً ولكني جبان». وإذا كان هذا الشاعر ليس معروفاً أو مشهوراً، فمرت قصيدته دون ضجيج، فقد كان هناك شاعر معروف حتى حدود الفضيحة، وهو نزار قباني. ونزار قبل أربعين سنة كتب في كتابه «الشعر قنديل أخضر» يقول بالحرف الواحد: «حين أراد الله الاتصال بالإنسان لجأ إلى الشعر، إلى النغم المسكوب والحرف الجميل، والفاصلة الأنيقة. كان بوسعه أن يستعمل سلطته كرب فيقول للإنسان: «كن مؤمناً بي...» فيكون. ولكنه اختار الطريق الأجمل. اختار الأسلوب الأنبل. اختار الشعر.

ثم يورد سورة مريم من «واذكر في الكتاب مريم... حتى والسلام علي يوم ولدت ويوم أبعث حيا...». ويختم كلامه هنا بالقول: «هذه واحدة من قصائد الله. هل أدلكم على قصائد أخرى؟ إذن فافتحوا الأناجيل... اقرأوا المزامير. لتروا كيف تسيل حنجرة الله بالشعر. لتروا كيف تشف الكلمة حتى تكاد أن تطير... لتروا كيف يجلس الله على مسند من حرف». (الشعر قنديل أخضر \ الطبعة الثانية \ 1964 \ ص 64 وما بعد).

ولقد سمعوا صباح فخري وهو يغني: «مكتوب على صفحة غرتها إنا أعطيناك الكوثر»، ولم يحدث له ما حدث لمارسيل خليفة حين أورد آية ضمن أغنيته المأخوذة من محمود درويش. يومها لم ير أحد أن هناك مساساً بقدسية القرآن. وسمعوا على الأقل زياد الرحباني منذ سنوات عديدة وهو يقول: «عايفة ألله وسماك». ولم يفعلوا شيئاً.

فلماذا الآن إذاً؟

لأن المعركة سياسية وليست دينية. سياسية سلاحها الدين، وضحيتها الإبداع، وما يتم تدميره فيها هو العقل البشري.

إن التيار الديني يخوض معركة ليّ ذراع مع السلطات العربية. وهي معركة سياسية بالطبع. ونحن لا ننكر على أي تيار أن يخوض معركته السياسية. فلكل تيار حقه في السعي. ولكن ليبحث هؤلاء عن سلاح غير التجهيل. وليبحثوا عن ضحية غير الإبداع. وليبحثوا عن وسيلة إقناع غير المصادرة وإهدار الدماء.

في الوقت الذي تنشغل فيه عقول العالم بمكافحة الأمراض والمشكلات المستعصية كالإيدز والسرطان وتلوث البيئة وثقب الأوزون، ينشغلون هم بتنقية كتاباتنا من كل ما يمت للإنسان بصلة. إنهم ينشغلون ويشغلوننا بتنقية الكتابة من العواطف والهواجس الإنسانية من أجل تقديم إنسان مسطح لا يفكر ولا يشك ولا ينفعل ولا يشتهي ولا يكره ولا يغضب في الله إلا لنصرة الجهل والتخلف. بينما الناس، في الحقيقة، يغضبون في الله من أجل الأوطان المستباحة، والاستسلام لشروط العدو، كما يغضبون للقمة الأولاد وإيجار البيوت وثمن الدواء ولكل شيء في حياتهم.

وهؤلاء المتسلبطون على الأدب والفن والحياة، هم أنفسهم الذين يجففون الحياة من الإبداع فلا يرون منه إلا عدم تطابقه مع أفكارهم المسطحة وتفكيرهم المنغلق. لا يرون في الفن والغناء إلا الغواية والميوعة. ولا يرون من الباليه إلا الأفخاذ العارية.

إنهم يصرفون انتباهنا عن القضايا الأساس والحقيقية في الحياة، ويتغاضون عن الجرائم الفظيعة التي تتم بحق البشر. فهم لم يطالبوا بتكفير أحد من مهربي المخدرات أو الخونة المتعاملين مع إسرائيل أو مستوردي الأغذية المسممة أو جامعي الأموال، وأبرزهم رجل دين اسمه الريان سرق نصف ثروات الشعب المصري، ولم يطالبوا بتطليقه من زوجته.

وحين اكتشف المتدينون أن كلمة «كوكا كولا» بالأجنبية على الزجاجات، إذا قلبت، توحي بإمكانية قراءة اسم الرسول الكريم محمد، إنما كانوا يتجاهلون طوال سنوات أن شركة الكوكاكولا التي يتمتعون بشرب منتجاتها قبل ذلك الاكتشاف، هي شركة صهيونية، وأن اسمها مدرج في قائمة سوداء موجودة في مكتب المقاطعة العربية.

أولئك الذين يضعوننا دائماً في موقف الدفاع، ويجبروننا في كل مرة على إثبات كروية الأرض وعدم تلاقي المستقيمين المتوازيين إلا بإذن الله، هم الذين يبعدون أذهاننا عن المعارك الحقيقية التي يجب أن نخوضها، وأن يخوضوها معنا هم قبل غيرهم. وأول هذه المعارك ضد الخرافة والمخرفين، باسم الدين، والذين يدّعون أنهم يعرفون أسماء السموات السبع التي أسرى إليها الرسول الكريم، وبقدمون

جرداً بمحتوياتها. ويعرفون أيضاً أسماء الملائكة والجن والشياطين والعفاريت. وآخرهم ذلك الذي حدد موقع إقامة إبليس عند تلاقي خط الاستواء بأحد خطوط الطول في كتاب صدر في العام الماضي في مصر. وكان الأزهر قد أجازه ثم، وأمام الإحراج، سحب الإجازة، لكنه لم يهدر دم هذا الدعي، ولم يطلقه من زوجته.

في كل مرة يتهم كاتب لأنه صور شخصية ما بإتقان وأعطاها فرصة أن تقول رأيها، ولو كان القصد هزيمة هذا الرأي، أو تعبر عن هواجسها كما هي هواجس البشر، نرى أن هذا الكاتب يضطر إلى الإعلان على رؤوس الأشهاد أنه مؤمن مسلم يؤدي الشهادتين. وذلك لكي ينال شهادة براءة ذمة من أناس متخلفين لا يعرفون ما هو الأدب، وقبل ذلك لا يعرفون ما هو الدين الحقيقي. ويريدون للأدب ألا يعرف ما هي الحياة، وألا يتعامل معها.

وليس هذا مما يؤدي إلى قمع من يفكرون في الكتابة بعده، بل يؤدي بالضرورة إلى إشغال الكاتب ذاته عن تطوير كتابته.

ولقد جاء بو علي ياسين في وقته تماماً. جاء لكي يقول كلمة ذات معنى، وسط مناخ من اللغط والاجترار للكلام الذي أفرغ من معانيه. وصار الكلام المطلوب، والمعتاد عليه، هو ذلك الكلام المجتر الذي لا يقول شيئاً. وهو الكلام ذاته الذي كان وما يزال يسود معظم إنتاجات الخطاب الإعلامي والسياسي والديني العربي.

ولأن بو علي ياسين، أو حيدر حيدر، قد قال كلاماً ذا معنى، فقد استطاع أن يستفز تأييدنا أو معارضتنا، محبتنا أو نفورنا، صداقتنا أو

عداوتنا، تقديرنا وقبولنا أو تحفزنا للحوار. لكنه في الأحوال كلها نشّط أدمغتنا وحرض تفكيرنا. وهو ما نحتاج إليه. وهو بالذات ما يمنعنا عنه المتزمتون دينياً وسياسياً.

بكتّاب من نوع بو علي ياسين وحيدر حيدر دبت الحياة في عقولنا وصرنا أقل حياداً تجاه العالم، وأكثر تهيؤاً للدفاع عن قناعاتنا في الحياة. لم نعد في ظليل اللامبالاة والانكفاء. صار هناك ما يثيرنا ويدفعنا إلى التفكير. وهذا ما أكسب حياتنا حرارة وعمقاً.

كان هذا هو المطلوب حقاً في الساحة العربية، التي أدمنت الترويج للكلام الذي لا يقول شيئاً، أو الكلام المجتر المكرور الذي يصدر عن ذاكرة ببغاوية، ولا يصدر عن تفكير ولا عن إحساس أو انفعال. هذه الساحة التي فيها كل من يقول شيئاً يصبح مشبوهاً ومكروهاً وممقوتاً وكافراً، لأنه يحرك مستنقع القناعات الراسخة التي تقوم عليها نظم ومؤسسات. وتنبت فيها كخضراء الدمن عقليات ظلامية واستبدادية تريد إلغاء العقل. وهي الساحة التي يتصدرها المفوهون الذين يحتلون المنابر لكيلا يقولوا شيئاً، ولكي يمنعوا أحداً من أن يقول شيئاً. هؤلاء الذين يلقون خطابات ويكتبون مقالات ويقدمون محاضرات وخطباً ليست إلا تقيؤاً للكلمات المكرورة، التي سُحب خيرها وليس لها تسمية تليق بها إلا علك الصوف.

هنا، وحينها، جاء بو علي ياسين، وأمثاله، ليقولوا شيئاً لأولئك الناس المتعطشين لسماع رأي أو كلام له معنى. جاء بو علي ياسين ليقول إن الحياة ساحة صراع. وليعلن انتماءه لطرف مستضعف ومستهان به. ويرى أن من حقه أن يعرف وأن يفهم، كما يرى أن

حياته تستحق الاحترام والتسجيل والكتابة عنها، على الأقل مثل حياة الصالونات والقصور والمكاتب المكيفة.

فهذا الرأي المعني بالتوجه إليهم هو الاعتراف المطلوب بإنسانيتهم، والاحترام المنتظر لهذه الإنسانية التي تميزت بالعقل، أعظم هبات الله للبشر. وتسعى ماكينة السياسة والإعلام والجمود التقليدي لوأده أو إلغائه. فكان من الطبيعي أن يتعرض بو علي ياسين وحيدر حيدر وغيرهما للتشكيك في وطنيتهم أو إنسانيتهم أو نواياهم أوإيمانهم، إما لعدم انخراطهم وسط تيار التهليل والتصفيق الانتهازي القمعي، وإما لأنهم لم يقبلوا النمط التسطيحي السائد في التعامل مع الدين والسياسة والفكر والحب والحياة والمجتمع.

وهنا أرى أننا يجب أن ننتقل من الدفاع إلى الهجوم. إنهم يهدرون دماءنا لأننا مصرون على التفكير الحر وعلى المخيلة الإبداعية. ويجب أن نقول لهم إننا مهما ازدادوا ضراوة ووحشية وتزمتاً سنظل نتابع إبداعنا. وإذا كانوا يقتلوننا بالجهل والظلام والسطحية فإننا سنقتلهم بالعلم والنور والإبداع.

نعم سنقتلهم إبداعاً.

ولسنا مضطرين كل يوم إلى إثبات إيماننا أمامهم. فإيماننا، إن كان موجوداً أو غير موجود، مسألة يعرفها الله وحده. وهو وحده الذي سيحاسبنا عليه. ويحق له أن يحاسبنا. وليسوا هم الذين يحاسبوننا. ونحن لسنا في حاجة لإثبات إيماننا إلا أمام الله. وهو على ما نعرف، وكما يقولون هم أنفسهم، لم يفوض أحداً بالحلول محله لكي يحكم على إيمان الناس.

وإنني أعلن هنا، مقتدياً بالشجاعة التي تميز بها بو علي ياسين، ومفترضاً أنه لو كان مكاني هنا، وفي هذه الظروف، لأعلن كما أعلن الآن، أنني متهم بمقدار ما هو حيدر حيدر متهم. ومباح دمي بقدر ما هو مباح دمه. وإننا نحن الذين لم نخف من القمع المنبعث من الرتب والأقبية، لن نخاف من القمع المنبعث من اللحى والعمائم.

ولأن بو علي ياسين، مثله مثل كل كاتب حيوي مفكر ومتفاعل مع البشر، كان ابن الحياة، ومنخرطاً في الحياة، فقد كان يزج بنفسه في خضمها دائماً لكي تطهره وتنميه وتحييه. وكانت لديه الشجاعة، والقدرة، على أن يتطور، ويراجع مقولاته، ويجعلها أكثر التصاقاً بحرارة الحياة ومعطياتها. كما يجعل هذه الأفكار مفيدة بمقدار ما تستفيد من الحياة وتنبع منها. ولأن عقله بهذه الحيوية فقد زادت شبهته لأنه يهدد استقرار التفاهة وركودها. يلقي حجراً فتتحرك مياه المستنقع الذي يريد أن يوحي دائماً أنه بحيرة صافية. وإذا بالحجر يجبر المستنقع على إظهار أعماقه النتنة، والإعلان عن انعدام الحياة فيه.

ذلك الرجل البسيط الذي كان يحلم أحلاماً عظيمة قد ذهب. ذهب وظلت أحلامه. ونحن نستطيع أن نصنع من هذه الأحلام مستقبلاً ونمنع الطغاة، في السلطة أو في الشارع، من تحويلها إلى كوابيس.

لقد فعل ما استطاعه. وما زال غيره يفعلون ما يستطيعونه. ولكن ها هو يرحل وقد بدت له أعلام الهزيمة في المعركة التي كان يعرف أنه لن ينتصر فيها.

وكان محقاً في رحيله، مهما اعتبرنا رحيله مبكراً أو فاجعاً.

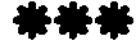
لقد آن أوان الرحيل. ولا معنى لهذه المكابرة بعد الآن.

ولا أظن أننا، نحن الذين قد بقينا بعده، نحمل أي أوهام، تساعدنا، أو تشجعنا، على التحمل وتجنب المواجهة الحتمية والمصيرية مع قوى الجهل والقمع.

لقد بقي من بقي بالصدفة. وأنتم تسمعون أخبار تساقط الكتاب والمفكرين الجادين بغزارة تثير الشبهة. بعضهم يسقط بفعل أمراضه. وبعضهم يسقط بفعل الأمراض التي تنغل في رؤوس الظلاميين القمعيين من كل صنف ولون.

ونحن الذين بقينا ربما كان لنا مبرر وحيد هو أن لدينا ما نفعله، ولم نكمله بعد. ولدينا إبداع سنصر على إنتاجه بحرية مطلقة، وبمقدار ما نرى أنه ضروري للحياة البشرية، ومنبعث عنها. وليس لأننا نحب أن نحيي حفلات التأبين، وأن نقيم مجالس العزاء.

واحداً واحداً يذبلون
وينطفئون
وأنا أستر الدمع وحدي كأنيَ عارِ
كأني أقوم بتستير عاري.
وأنا مفرد في البلاد التي تتقشر مثل البراري
ليس حولي سوى لمعان عيون الضواري



وداع قبل الموت

«محمود كامل...»

لا يمكنني أن أتحدث عن محمود كامل إلا بحزن وأسى، حتى قبل أن يموت. فمحمود، بالنسبة إليَّ، مرتبط بزهوة الشباب الذي ولى، والذي نتحسر عليه، ولم نعد قادرين على استرجاعه. ومحمود هو الطموح الذي لم يكتمل. فهو تجسيد لأحلامنا التي كانت جامحة ثم روضها الزمن. وهو، أخيراً، الصديق الذي طحنته الأيام، كما طحنتنا، دون رحمة.

ولذلك فإن تأبينه يعني لي فرصة لمراجعة عمرنا بفجائعه وإنجازاته.

لقد التقينا في دمشق في أوائل الستينيات، وكنا في أوائل العشرينات من أعمارنا. التقينا في الجامعة. وسرعان ما صرنا صديقين، وشكلنا مع علي كنعان ثالوثاً متلازماً في الجامعة والسكن والسهر واللهو. وكان هذا يعني أيضاً المشاركة في الفقر والأحوال العسيرة التي كانت انعكاساً لأحوال أهلنا. إلا أنها كانت تُروَّض بالاشتراك في الهم الأدبي والثقافي وبقراءة كل منا ما يكتبه لصديقيه.

وقد كان محمود كامل من كتاب القصة القصيرة المتميزين. ولا أزال أذكر إلى الآن قصتين جميلتين كتبهما: «البغل»، وهي عن الإنسان الذي يحمل هموم العالم، و«مدينة الدجاج»، وهي هجاء في مدينة اللاذقية، التي ذهب إليها في إجازة وخيبته في أنها تنام باكراً.

لم الهجاء؟ لأننا كنا نحب السهر. ومحمود، ومنذ الأيام الأولى لتعارفنا، شدني إلى حانة صغيرة رخيصة وقال لي: هنا نستطيع أن نسمع أغنية «سهار» لفيروز. ولم أكن قد سمعتها من قبل.

وما تزال الأغنية حتى الآن تعني لي هذه الرغبة في السهر التي شاركني فيها محمود. وكم كنا ننتشي حين تصل إلى «شو هم ليل وطار. بينقص العمر نهار؟ سهار بعد سهار».

وماذا يعني أن ينقص العمر نهاراً؟ الوحدة الزمنية، التي اسمها اليوم غير كافية. لا تستطيع استيعاب الأصدقاء والكتب والسهر والتسكع والكتابة والحب. فلنهدر ليلاً وراء ليل، ونهاراً وراء نهار. فلننفق من هذه الأيام دون حساب.

ثم تبين لنا أننا كنا نفعل ذلك لأن أعمارنا هي الشيء الوحيد الذي كنا نستطيع أن ننفق منه بسخاء.

يقولون إن صداقات السجن والخدمة العسكرية لها طعمها الخاص. لكن الطعم الذي لا يقارن به شيء هو الاشتراك في ليالي التسكع والأحلام والفقر والجوع والخيبة والحرمان.

لقد كنت ومحمود نتبادل دور الأب. يقول لي: أنت لا تحسن التصرف. هات. أنا سأستلم المصروف. يأخذ خرجيتي ويضعها معه

ثم يتولى الإنفاق علينا. وقبل نهاية الشهر تنتهي الذخيرة فنبدأ البحث عمن يسلّفنا. وكانت الدائرة التي نتحرك فيها لا تتضمن إلا طلاباً مثلنا، ليست ظروفهم أفضل من ظروفنا بكثير. وحين ينتهي الشهر وتأتينا الخرجية الثانية من أهلنا أقول له: لقد فشلتَ في التدبير في الشهر الماضي. هات. أنا سأستلم المصروف. وقبل انتهاء الشهر تأتي الضائقة ذاتها، ويبدأ البحث عن الدين بالطريقة ذاتها.

وحتى قبل أن يغيّب الزواج علي كنعان عنا، كنا، نحن الثلاثة، نكابر لكيلا نعترف أن الخرجية ذاتها قليلة بالنسبة إلى شباب نهمين إلى الحياة والثقافة. يريدون أن يدرسوا ويتثقفوا ويمرحوا ويعشقوا ويعيشوا.

ذات يوم انطلقنا نحن الثلاثة، علي ومحمود وأنا، كل في اتجاه بحثاً عمن يسلفنا. واتفقنا على نقطة وموعد للقاء. ولم أوفق. وكذلك لم يوفق محمود. ووقفنا ننتظر علي كنعان، الذي عاد رافع الرأس. وراح يكلمنا متظاهراً بالتعالي علينا، ومعتبراً أنه زعيمنا، وأننا نحن من أتباعه. ففهمنا أنه وفق في الاستدانة من أحد ما. فما كان من محمود إلا أن رفع رأسه متعالياً هو الآخر، ولكزني قائلاً: عرّم. عرّم. علي دبّرها. قلت له: ولكن نحن لم ندبر شيئاً. قال: وماذا يهم؟ عرّم. كلب الآغا آغا.

وحين استلم محمود أول راتب له من جريدة البعث، وقد اشتغل هو وعلي كنعان قبلي، جاءني مبتهجاً وقال: «قم. سأشبعك الليلة من البقدونس». فقد كنت مغرماً بأكل البقدونس. وذهبنا إلى بائع فلافل فأوصى لكل منا بسندويشتين للمناسبة السعيدة. فالاحتفال هو بالفلافل. وبسندويشتين بدلاً من الواحدة المعتادة. وبعد أن لفهما البائع

ووضعهما في كيس قال له محمود: ضع معهما بقدونس. فوضع البائع قطفتين صغيرتين تصلحان لتزيين صحن حمص. وقال له محمود: زد. زد. أكثر من البقدونس. ولم يفهم البائع سبب هذا الطلب، فقال: عفواً. هل لديكم حيوان في البيت؟ فقال له محمود بسرعة وهو يشير إلي: لدينا هذا. ألا تراه؟

وقد وسعنا دائرة الأبوة التي كان كل منا يمارسها على الآخر حتى شملت العلاقات العاطفية. وكانت «هذه تناسبك، وهذه لا تناسبك» تتردد بيننا مثل تناوب استلام المصروف. كل منا يأخذ دور الناصح المتفهم، والوصي على الآخر. وحين وقع علي كنعان في الحب، وكانت تجربته محدودة جداً في هذا المجال، كان يرتبك ويربكنا معه كلما رتب موعداً مع الحبيبة. وكان يجعلنا نسهر الليل كله معه لنرتب له كيفية اللقاء، وكيف سيتصرف معها، وماذا سيقول لها. ويعود علي في اليوم التالي، من موعده مرتبكاً ومحرجاً. كان يشعر دائماً أنه يرتكب أخطاء معها. وكان محمود يقول لي: طبعاً سيفشل. أنت ترسم له دور روميو، وهو يذهب إليها ليمثل هملت.

وبسبب الزواج المبكر لثالثنا علي كنعان ظللت ومحمود ثنائياً نتنقل في البيوت والغرف التي نستأجرها، ثم نتركها إلى غيرها لكيلا نقوم بتنظيفها.

وبسبب استمرار علاقتنا في تلك الأيام وجد كل منا نفسه يعود إلى ممارسة الأب والوصي. فحين كانت تمر أيام ولا أكتب شيئاً كان محمود يؤنبني مثل أستاذ لم أجلب له الوظيفة. وكنت حين أجد في البسطة كتاباً جيداً باللغة الفرنسية أشتريه له. إذ كان يتقن الفرنسية ويقرأ

بها كثيراً. وما زلت حتى الآن مندهشاً من القدرة التي أظهرها على تعلم اللغات المختلفة والتعامل معها.

وكان كل منا يراقب دراسة الآخر. ويؤنبه إن تهاون أو قصّر. وكان محمود يدرس الحقوق التي لا يحبها. فكان يغافلنا مثل ولد شقي فيضع كتاباً أدبياً فرنسياً وسط كتاب الحقوق ويتظاهر أنه يدرس.

وكان محمود أكثرنا ذكاء وجرأة على تقحم الأجواء التي كنا نخافها أو نتهيبها. كان يندفع إليها بلهفة الطفل واستهتاره مدفوعاً بالفضول أو بالحميّة، وفي الحالات كلها ببراءة، ولكن دون سذاجة. كان الطفل الذي في أعماقه هو الذي يسيره بذكاء. وبسهولة كان يتقبل القيم الجديدة التي فاجأتنا، وكأنه قد اعتاد عليها منذ الصغر.

لقد صار طويلاً وصحفياً وعاشقاً وزوجاً وأباً، ولكنه ظل طفلاً.

وقبل أن يتزوج زواجه الثاني ويصير له أولاد ساهم محمود معي في تربية ابني زياد. وصار اسم «عمو محمود» جزءاً من البيت. وصار غيابه يترك فراغاً لا نستطيع أن نتجاهله.

ولكن...

لقد كتبت ذات يوم قصيدة عن أناس لديهم نسر. ثم ضاقوا به وبالمجال الذي يحتاج إليه. فبدأوا يقصون من جناحيه ومخالبه ومنقاره حتى حولوه إلى حمامة.

وأنا أرى أن جيلنا كله قد تعرض لهذه القصقصة. فتحول بعضنا إلى حمام وعصافير، وآخرون إلى صقور أقل إيذاء. لكن بعضاً منا صار دجاجاً لا يستطيع حتى أن يطير.

ولأن محموداً تعرض، مثلنا، لهذه القصقصة التي طالت مطامحه، فقد بدأ يحس بعبء أصدقائه عليه. ولذلك بدأ بالتنحي عنهم وعن الحياة العامة. ومثلما كان يطوي الكتاب الفرنسي في كتاب الحقوق لكي يهرب من رقابتنا ورعايتنا، صار يطوي أعذاراً كثيرة وسط عمله الحقيقي لكي يتجنب اللقاء. وصارت تمر أيام وشهور دون أن نلتقي. ولكن حين نلتقي لم يكن يحدث عتاب. بل كنا نجلس ونتحدث وكأننا لم نفترق إلا ليلة أمس.

وكنا نحاول أن نجد عزاء صامتاً بالادعاء أن تلك العلاقة ظلت قادرة على الاحتفاظ بجمالها لأنها لم تستهلك باللقاءات الدائمة. وأننا، في هذا الجو الميال إلى الاستهلاك، خبأنا تلك الذكريات خوفاً عليها. فحتى حين لم نكن نلتقي كنت أحافظ على اطمئناني بأنه ما زال موجوداً، وبأن شيئاً من العذوبة ما زال موجوداً في هذا العالم المر.

ولكن كان محمود قد بدأ بالتدريج يتخلى عن الطفل الذي في داخله، أو بدأ الطفل الذي فيه يتخلى عنه لكي يفسح مجالاً للموظف والأب والمواطن الصامت. وصار أكثر طواعية لمتطلبات الحياة الواقعية. تخلى عن أحلامه والأدبية منها بشكل خاص. فلم يعد إلى كتابة الأدب نهائياً. وحين تخلى عن هذه الأحلام بدأ يشعر بالحرج من أصدقائه. صاروا بالنسبة إليه مرآة يرى فيهم تعريه من أحلامه. ولعله كان يشعر دائماً أنه يبتعد عن حياته ذاتها أو يهرب منها. وأنه يفعل ما لم يخلق له.

لقد أسرف محمود في الإنفاق من جرأته الاقتحامية في البداية. ولذلك، ربما، صار في سنواته الأخيرة أكثر ميلاً إلى العزلة والانطواء.

فالأشياء التي كان يتحداها بجرأة الشباب صارت تحرجه. وبدأ يفقد الجرأة ويعود الطفلَ المنطويَ الخجول الخائف، وكأن تلك الجرأة التي تلبّسها طويلاً لم تكن إلا ملجأ للطفل الخائف.

حتى مرضه تعامل معه في الفترة الأخيرة، بالنسبة إلى الأصدقاء، بحرج وسرية وتكتم. وأنا نفسي سمعت بمرضه من الآخرين وبعد فترة ليست قصيرة. وشعرت يومها أن محموداً يتعامل مع حياته مثلما كان يتعامل مع دراسة الحقوق. ظل يتسلل من الكلية حتى صار خارجها. وكان يظن أنه يستطيع أن يتسلل قليلاً من مرضه أومن حياته بالذكاء ذاته. ولكنه بغتة صار خارج حياته.

لقد أحب أن يتشاطر ويدّعي أنه ليس مريضاً. لكنه لم يعد يستطيع أن يدعي أنه ليس ميتاً. فلم يعد قادراً على إخفاء موته عني، ولا منعي من البكاء عليه.

بموت محمود فقد الأهل ابنهم وأخاهم، وفقدت الأسرة ركنها، وفقدت الصحافة عنصراً نشيطاً؛ لكنني فقدت صديقاً لا يعوض. وازددت عرياً أمام الحياة وبرداً فيها. وبموته أبلع ريقي لكي أمنع نفسي من البكاء فلا أجد في فمي إلا المرارة.

وما يزيد في شعوري بالفجيعة، كلما تذكرته، هو أن الذين ساهموا في قصقصته، وعملوا على تجفيف أحلامه، وروّضوا مطامحه، هم الذين أهملوه في مرضه، وهم الذين غيبونا عن موته ثم غابوا حتى عن جنازته.

هو ذا أخيراً يستسلم لنا. ويقر مرغماً بأنه لن يظل حياً إلا بمقدار ما

نستطيع أن نتذكره، نحن وزوجته وأولاده وأهله وزملاؤه، ونفتقد كلنا تلك الابتسامة الآسرة التي لم تكن تفارقه.

ماذا أفعل الآن والأصدقاء يتناقصون، يغيبون أو يموتون؟

سأحاول بين حين وآخر أن أضع أغنية اسهار لأسمعها وحدي في الليل. وأنا واثق أن محموداً سيسهر معي مثلما كان يسهر علي.

***

في ركام الكلام

«رفيق أتاسي»

مقعد فارغ في العمل. مقعد فارغ في جلسة الأصحاب. مقعد فارغ في البيت. غُصة في مكان ما من قلب المحب.

هذا هو الموت، ولا شيء آخر أعرفه عنه.

مع الأيام تمتلئ الأمكنة الفارغة كلها. وتمر الحياة. ولكن المكان الخالي في قلب المحب يظل يحمل غُصته. وتظل الغصة كامنة في الأعماق. قد لا يشعر بها أحد. بل وقد تقل حتى رغبة المحب في الإفصاح عنها. فيصبح وجع الذكرى سراً شخصياً لا يعني غير حامله.

ولهذا لا يبدو الحديث العاطفي العلني عن فقدان صديق وناقد سينمائي متميز مثل رفيق أتاسي مبرراً كثيراً بعد عام من غيابه. الشعور بالغياب والفقدان وحده هو الذي يحمل مبرراته.

ولكنها مناسبة لاختلاس النظر إلى الوراء قليلاً. لعلنا نستوعب معنى أن يمر عام كامل على غيابه والحياة مستمرة.

قدرة الحياة تتجلى في استمرارها هذا بعد غيابنا. الحياة لا تنتبه

إلينا. ولكن نحن نتنبه. ينتبه كل منا إلى الآخر ويفتقد وجوده. وهذا ما يميزنا كبشر.

وصديقنا الراحل رفيق أتاسي يغيب عنا فلا يذكّرنا بحتمية الموت وحدها، لأننا لسنا فلاسفة. بل يذكرنا بحتمية غيابنا نحن، موتنا نحن، ويذكرنا أننا بشر. وأن الموت ينتظرنا في اللحظة التالية، أو اليوم التالي، أو وراء هذا المنعطف الذي أمامنا. فالموت، الذي أخذ رفيق، يتهيأ لأخذنا واحداً بعد الآخر، وخاصة نحن الذين من جيله.

ورحيل رفيق يذكرني برحيل الرفاق كلهم. لقد بدأت خطوات الموت تقترب منا نحن أيضاً. وها نحن نسمع وقع أقدامه ونرتجف.

التقينا في الجامعة، في فرع واحد وفي صف واحد. ثم ترافقنا في العمل الصحفي. وتوجه هو إلى السينما، بشكل خاص؛ ولكنني توجهت إلى الأدب بشكل خاص.

وإذ أتذكر هذا الآن فإنني أتذكر أن كلاً منا كان يبحث عن قُوْتِه بين ركام الكلام. وكان كل منا يحمل سلاحاً إضافياً يساعده على البحث أكثر من غيره بين هذا الركام. وكان السلاح هو الثقافة وإتقان اللغة الإنكليزية.

وقد بدا لي منذ البدايات أن الحياة على رفيق كانت قاسية عليه بشكل خاص، وبحيث بدت أشد قسوة مما هي علينا نحن، وربما أقسى مما كان يريد أن يعترف أمام الآخرين.

فمع أنه كان ينتمي إلى إحدى أكبر العائلات السورية وأكثرها بروزاً من الناحيتين الاجتماعية والسياسية، وربما من أغناها؛ إلا أن

رفيق لم يكن يختلف عنا في الواقع إلا بذلك الوجه السمح الذي يظل يوحي بالابتسامة، الابتسامة التي تجعل وجهه وردياً، على الرغم مما كان يعانيه. إنه يشتغل بمكابرة وصمت، متلفعاً بابتسامته، ليخفي الهم الذي لا يريد الإفصاح عنه، وليحتفظ بالكبرياء التي يجب أن يتسلح بها، والتي كانت عِبأه، لأنها إرثه العائلي. وأعتقد أنه كان في حاجة دائمة إلى ما يُبقي عليه من هذه الكبرياء لكي يحملها معه حين يعود إلى حمص. ويلتقي بأهله أو بفروع الأسرة الكبيرة العريقة.

كثيراً ما رأيته في مكتب الجريدة، وهو ينتقل مثلي من القسم الثقافي إلى قسم التحقيقات إلى قسم المنوعات إلى قسم الترجمة. ولكنني فوجئت به ذات يوم وهو يترجم للقسم الرياضي.

- ما علاقتك بالرياضة يا رفيق؟

ويبتسم ويسألني: ما علاقتك أنت بالبترول الذي ترجمت مقالاً عنه؟

كان هناك تواطؤ صامت بيننا. تواطؤ يقول إننا نبحث عن لقمتنا النظيفة وسط ركام الكلام. ونحاول ألا نكون مبتذلين.

وكان الابتذال يعبر عن نفسه إما بالانتهازية التي يلجأ إليها الطامعون في المناصب، أو بالذين يعملون ما لا يتقنونه أو ما لا يعرفونه بحثاً عن المال أو الشهرة أو الفرصة السانحة لكفاءات لا يملكونها، ومع ذلك يزاحمون غيرهم عليها. وتكون النتيجة دائماً ظهور غير الأكفاء على سطح الحياة الثقافية والفكرية. وبالتالي المزيد من التدني والضحالة في الثقافة.

لم أصادف رفيق أتاسي طوال معرفتي به وهو يزاحم على منصب. ولم أقرأ له كلمة في ما لا يفهمه ويتقنه. ولهذا كنت أجد عزائي فيه.

ولعلنا كنا نجد الحماية في القدرة على الترجمة. لم نبتذل أنفسنا في التورط بالكتابة فيما لا نفهمه. ولم يكتب أحدنا إلا ما يثق أنه يتقنه. ولذلك، حين كانت تتاح لي فرصة العمل في المجال الأدبي، أو تتاح لرفيق فرصة الكتابة عن السينما، كان كل منا يشعر بغبطة خاصة، لأنه وجد البحر الذي يتقن السباحة فيه. وإلا عدنا إلى مخبأ الترجمة، ولتكن حتى الترجمة عن المباريات الرياضية أو عن البترول.

كان هناك ارتفاع في ضغط الحياة، وارتفاع في أسعار الزاد الأولي، وارتفاع في سوية الطموح الذي يجب أن يتحقق في الأبناء. ولذا كان من الطبيعي أن تكون أمراضنا ارتفاع السكري أو ارتفاع الكولسترول. فلم نستغرب أن يكون مرض رفيق، الذي أودى به، هو ارتفاع ضغط الدم.

إنها ضغوطات مكبوتة تتراكم. وهي ضغوطات ناجمة عن الحاجة إلى الاستمرار، حاجتنا نحن إلى متابعة أحلامنا، وحاجة من حولنا إلينا ليحققوا أحلامهم فينا، أو نحقق نحن أحلامنا فيهم.

قد نختلس النظر إلى الوراء بين حين وآخر، وإلى جانبنا يقف الأبناء الذين صاروا زملاء، وصاروا يملأون الأماكن الشاغرة التي خلفها الآباء. وقد ننظر إليهم بامتنان من الدنيا، لأنهم يساعدوننا على عزاء القول: من خلّف ما مات.

ولكننا سنهمس لهؤلاء الأبناء بما نحرص على أن يعرفوه: لقد كانت

الحياة قاسية علينا. غير أننا كنا قادرين على الصبر عليها ومكابدتها. وحاولنا أن نتصدى لها بقوة، لنضمن عبوركم إلى هذه المرافئ. وها أنتم ترون ما خلفناه وراءنا.

ستكون الحياة قاسية عليكم أنتم أيضاً. ولكن يجب أن تكونوا قادرين على الصبر عليها. فنحن لم نورثكم إلا هذه القدرة على الاحتمال.

***

شفيقة وصالح

كنت أراهما موارين بالحياة: شفيقة، المترعة بالجمال والصبا، وصالح المشرئب طولاً ووسامة.

كنت أراهما موارين بالحياة: شفيقة، الأم التي تحول نفسها إلى صديقة لابنتها، والأم المعتزة بالصبي الذي أنجبته أخيراً. وصالح الأب الذي يبحث عن أبواب جديدة في الحياة، فيفتحها بمشاريع تضمن مستقبل الأولاد.

كنت أراهما موارين بالحياة: شفيقة الألق الدائم في جلسات الأنس والصحبة. وصالح بابتسامته الوضاءة وتدرجه نحو الوقار.

كنت أراهما موارين بالحياة. ولم يكن يخطر لأحد أنهما يحملان موتهما معهما. لم يكن يخطر لي أنهما يمكن أن يموتا. بل لعله كان يخطر لي أنهما، لو أرادا الموت لما، عرفا كيف يموتان.

وإذا بالموت، هو الأمر الوحيد الذي يستطيعه كل إنسان، دون معرفة، دون خبرة، ودون تجربة سابقة، وأيضاً دون قصد.

الجميع يعرفون كيف يموتون. ولا أحد يستطيع الادعاء بأنه يعرف الموت أكثر من الآخر، أو أنه يجهل الموت أكثر من الآخر.

وصالح وشفيقة كانا مثلنا: يجهلان أنهما يعرفان الموت. وأنهما مثلنا يحملان الموت.

وها نحن بعد أربعين يوماً أكثر حزناً عليهما لأننا أدركنا، وعلى مهل، حجم خسارتنا بهما. ولكننا أقل فجيعة لأننا أدركنا، وعلى مهل أيضاً، أن ما حدث لهما كان طبيعياً مثل هبوب الريح ونزول المطر وشروق الشمس.

لست حكيماً لأستخلص عبرة. ولست معلماً لألقن الآخرين درساً عن الموت. سأترك للمؤمنين عِبرهم. وانصرف إلى ما يعنيه لي الموت.

الموت الذي يسحرنا ويبهرنا. لديه دائماً تلك القدرة على الإدهاش والمفاجأة. مئات الآلاف أو الملايين من السنوات في عمر البشرية، التي ترى الموت كل يوم وكل ساعة، ولم تستطع أن تجعلنا نتعود على الموت.

كل موت فيه دهشة وفيه صدمة. وكل موت مفاجئ.

وموت صالح وشفيقة يحمل دهشة المفاجأة وصدمتها، وكأن الموت الذي اعتراهما كان أول موت نراه، أو آخر ما يمكن أن يحدث في الحياة.

ولكنهما، وكما نعرف جميعاً، كانا سيموتان... وماتا.

وكنا سنموت. وها نحن واحداً بعد الآخر نموت.

فماذا نفعل بالحياة التي بين أيدينا؟

ببساطة نمتص هذه الحياة حتى آخر قطرة فيها. نعيشها كما يجب أن تعاش... باستمتاع وشرف وشجاعة.

كل موت أراه يجعلني أحب الحياة أكثر. وكلما كان الموت القادم المفاجئ مفجعاً أكثر، يجعلني أتشبث بالحياة أكثر. ويحرضني على أن أسعى إلى جعل الحياة أكثر غنى. تلك هي الوسيلة الوحيدة المتوفرة لنا لمواجهة الموت، ولتحدي الموت، ولجعل أعماله أقل إتقاناً وكمالاً.

أمام كل موت نضخ قوة أكبر في الحياة. نضخها في القيم التي كان يعيش عليها من خسرناهم. ونضخها في الصغار الذين ظلوا أمانة في أعناقنا. ننتقم من الموت، بأن نجعل هؤلاء الصغار يعيشون حياتهم معنا بشكل أفضل وأكرم.

سنموت كلنا. وسنترك الحياة وراءنا للذين يجعلون الحياة تستمر. ولذلك نستمر في بناء الحياة وكأننا نعيش فيها أبداً. ونمتص الحياة حتى آخر قطرة فيها، وكل يوم، وكأننا سنموت غداً.

حين يأتي الموت، الذي لا بد من أن يأتي، يجب أن يرانا وقد استنزفنا حياتنا حتى الرمق الأخير. عشنا الحياة بكبرياء وكرامة، وأدينا واجبنا نحوها بشرف. ولن يقول لنا الموت عندها بشماتته المعهودة: لن تأخذوا معكم شيئاً. بل نحن الذين سنقف أمامه باعتزاز وكبرياء لأننا لم نترك وراءنا ما لم نعشه، وما لم ننجزه وما لم نستمتع به. ثم نتقدم لمواجهة الموت متخمين بالحياة مثل جبابرة ينهضون عن المائدة التي التهموا عليها الفرائس التي قنصوها.

صحيح أن الحياة ليست بهذه البساطة. ولكن صحيح أيضاً أن الموت ليس بهذا الاستثناء. وإن فقدان عزيزين، مثل صالح وشفيقة، لا عزاء له إلا إذا تشبثنا بالحياة، وبما كانا يريدان أن يحققاه في حياتهما

وفي أبنائهما. وإلا فإننا نكون قد تهاونا مع الموت وارتكبنا خيانة في حق الحياة.

ولنقل مع المؤمنين أيضاً إنه القضاء. ولكن حين نتذكر قول علي بن أبي طالب: اللهم لا أسألك رد القضاء بل أسألك اللطف فيه. ونضيف ما قاله الشاعر محمود درويش:

أنا لم أسألك عبئاً هيناً

يا إلهي

أعطني ظهراً قوياً

***

بعد تجربة كتابي السابق «دفاعاً عن الجنون» خطر لي أن أعيد الكرة. والمسألة، باختصار، هي أنني أنتقي من الأشياء التي سبق لي أن نشرتها في دوريات أو مقدمات لكتب، ما أرى أنه صالح بعد أوانه.

وهذا الكتاب ليس تكملة للكتاب السابق، بل هو نسج على منواله.

إنه يحتوي على آراء لي في الفن والثقافة والصحافة والمرأة (وبعض السياسة).

والسؤال الذي واجهني في كتابي الأول يواجهني الآن: ما الذي يجمع بين هذه المقالات؟!..

والجواب بالسذاجة التي أجبت عليه في ما سبق: الذي يجمع بين هذه المقالات هو أنني أنا كتبتها.

فالآراء هنا هي آرائي، التي قد تعني بعضهم، وقد لا تعني شيئاً للبعض الآخر.

ولكن كان يعنيني، أنا، أن أقول هذه الآراء، وأن أسجلها، وبينها توديع لأشخاص مثل عاصي الرحباني والظاهرة الرحبانية، حتى توديع عدد من الأصدقاء الذين رحلوا، والذين مروا في حياتي مروراً ليس عابراً.

ولعل شيئاً من المرارة ما زال قائماً هنا أيضاً. فلدى مراجعة المقالات اكتشفت أنني أصر مرة أخرى، على الخسارات التي ألمت بحياتنا. وهي خسارات أكبر من الهزائم العسكرية أو السياسية.

إنه نزيفنا الإنساني المستمر. والذي يُحيوننا.. أو يُجنّنا.

❖ ممدوح عدوان



ISBN 978-9933-9010-9-7





دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

الطبعة الرابعة